

南京大学戏剧影视研究所 编

南大戏剧论丛

第十一卷 ②

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



责任编辑 马蓝婕
责任校对 卢文婷
封面设计 冯晓哲

江苏高校优势学科建设工程资助项目（PAPD）
南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目
南京大学985工程项目经费资助出版项目

南京大学出版社
官方 微信



南京大学出版社官方网站

www.njupco.com

南京大学出版社官方微博

weibo.com/njupco

南京大学出版社
新 学 衡



网络销售合作伙伴

当当网 www.dangdang.com

亚马逊 www.amazon.cn

京东商城 book.jd.com

博库书城 www.bookuu.com

文轩网 www.winxuan.com

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-16326-5



9 787305 163265 >

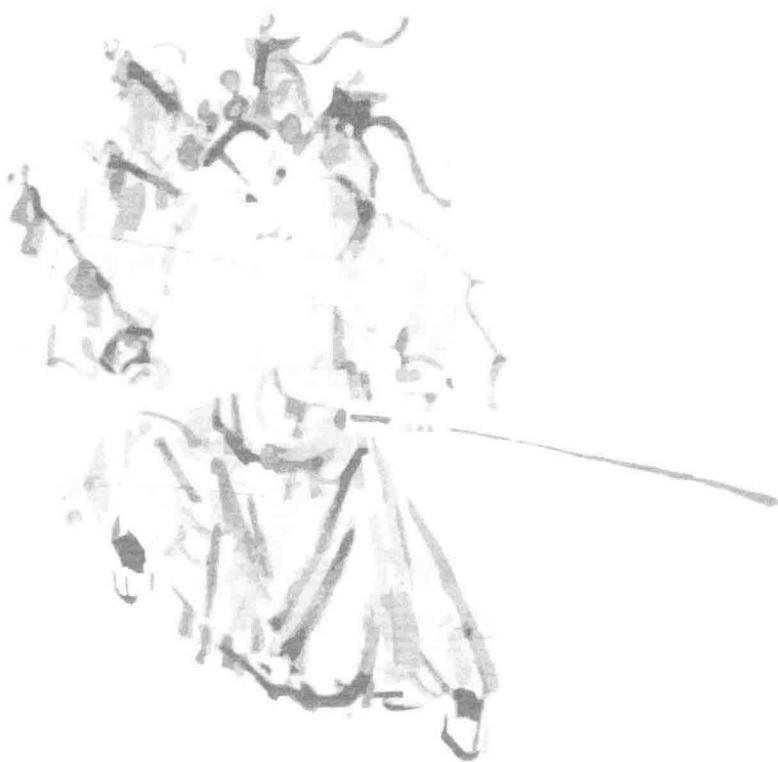
定价：38.00元

南京大学戏剧影视研究所 编

南大戏剧论丛

第十一卷 ②

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第 11 卷. 2 / 南京大学戏剧影视研究所编. —南京:南京大学出版社, 2015.12

ISBN 978 - 7 - 305 - 16326 - 5

I .①南… II .①董… III .①戏剧评论—中国—文集
IV .①J805.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 309060 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十一卷②
编 者 南京大学戏剧影视研究所
责任编辑 马蓝婕 编辑热线 025 - 83594071
照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 常州市武进第三印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 14.25 字数 276 千
版 次 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978 - 7 - 305 - 16326 - 5
定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 周安华

陆 炜 胡星亮 董 健 傅 谨

解玉峰

主 编 董 健

执行主编 李兴阳

目 录

学术前沿

- 论朱穰丞对中国话剧导演艺术的独特贡献 马俊山 / 1
“土地流转”与建设“新农村”的叙事想象 李兴阳 / 13

古典戏剧研究

- 中国古代三类班社论 解玉峰 / 24
宋辽金元明宫廷傩仪钩沉 黎国韬 / 34
李渔剧作理论与实践之间的“差异感”及其成因探讨 许莉莉 / 44
权力与市场：晚清上海租界戏园的职业化进程与冲突 陈 恬 / 53

现当代戏剧研究

- 论《上海屋檐下》的创作及其意义 洪 宏 / 64
为什么是巴金发现《雷雨》 刘 艳 / 75
重返“诗意栖居”——论儿童生态戏剧的深层生态审美 初滢滢 / 85
启蒙理性的坚守与曲折表达——田汉话剧《关汉卿》及其论争研究 刘 蒙 向贵云 / 94

跨文化戏剧研究

- 论《蝴蝶君》中性别身份的设置及其文化意涵 马 姝 / 104
新世纪《赵氏孤儿》海外改编与演出述评 新小蓉 / 116

-----电影研究-----

- 陈白尘与中国喜剧电影 江 萌 / 129
中国当代电影中的乡土叙事与乡村想象 余荣虎 / 137
当代印度电影中的宗教表达 汪许莹 / 149
微电影：微思维文化的双刃剑 罗慧林 / 158

-----电视剧研究-----

- 都市家庭伦理剧叙事的新趋向与新策略 龚新琼 / 168
新世纪中国家庭伦理剧的伦理道德观念 秦香丽 徐启达 / 179
新世纪中国家庭伦理剧日常生活叙述中的“家”与“国” 周少华 王宇阳 / 190
边地民俗与“文化中国”想象 程芳芳 / 200

-----学术评论-----

- 现代戏曲史论写作的批判人文主义转向——从李伟《20世纪戏曲改革的三大范式》谈起 周云龙 / 215

CONTENTS

1	On Zhu Rangcheng' Unique Contribution to the Director Art of Chinese Drama	Ma Junshan / 1
2	“Land transfer” and the construction of “new countryside” narrative imagination	Li Xingyang / 13
3	ON Three Kinds of Drama Teams in Ancient China	Xie Yufeng / 24
4	Textual Research of the Court Nuo Ceremony during the Liao and Ming Dynasties	Li Guotao / 34
5	Research on the Feeling of Difference between Li Yu's Opera Theory and Writing	Xu Lili / 44
6	Between Power and Market: The Professionalization Process and Conflicts of Chinese Traditional Theatres in Shanghai Colonial Concession	Chen Tian / 53
7	On Creation of <i>Under the Roofs of Shanghai</i> and Its Significance	Hong Hong / 64
8	The Contingency and Necessity of Bajin's Finding <i>The Thunderstorm</i>	Liu Yan / 75
9	Return to “Poetic Dwelling”: On the Deep Ecological Aesthetic of Children's Ecological Drama	Chu Yingying / 85
10	The Persistence and Winding Expression of the Enlightenment Reason: Tian Han's Drama <i>Guan Hanqing</i> and Its Controversy	Liu Meng Xiang Guiyun / 94

11	On Setting of Gender Identity and Its Culture Connotation in <i>Mr. Butterfly</i>	Ma Shu / 104
12	A Review on the Adaption and Performance of <i>The Orphan of Zhao</i> Outside China in 21st Century	Jin Xiaorong / 116
13	Chen Baichen And Chinese Comic Film	Jiang Meng / 129
14	Local Narratives and Rural Imagination in Contemporary Chinese Films	Yu Ronghu / 137
15	Religious Expression in Contemporary Indian Film	Wang Xuying / 149
16	Micro Cinema: The Double-edged Sword of Micro-thinking Culture	Luo Huilin / 158
17	New Trend and New Strategy of Urban Family Ethics Drama Narration	Gong Xinqiong / 168
18	The Ethical Change of Family Ethics Drama in the New Century	Qin Xiangli Xu Qida / 179
19	The “Home” and “State” in the Daily Life of Family Ethics Drama in the New Century	Zhou Shaohua Wang Yuyang / 190
20	Folk in Borderland and Imagination of “Cultural China”	Cheng Fangfang / 200
21	The Critical Humanism Turn in the Writing of Theories on History of Modern Chinese Opera: <i>The Three Paradigms of Traditional Chinese Opera Reformation in 20th Century</i> by Li We	Zhou Yunlong / 215

论朱禳丞对中国话剧导演艺术的独特贡献

马俊山

摘要:在中国话剧导演史上,朱禳丞(1901—1943)是一座里程碑,一个转折点。他把导演和原创剥离开来,使之成为真正的二度创作,为导演艺术发展开辟了道路。在导演实践中,他以演员为中心,强调演个性,演心理,推动话剧表演艺术前进了一大步。他最早尝试运用斯坦尼体系来解决中国的艺术问题,发动了磨练演技的“难剧运动”,培养了中国第一个具有专业水准的表现派性格演员,为话剧舞台艺术发展做出了重大贡献。朱禳丞的一生虽如流星之一闪,但其轨迹却深深镌刻在中国话剧成长的年轮里。

关键词:朱禳丞 导演 二度创作 辛酉剧社 难剧运动 性格化表演

整个爱美剧时期,话剧导演是在演剧与创作的不平衡中艰难成长起来的。一方面是演剧日渐增多的推动,另一方面是原创“剧本荒”的牵制,这一推一拉,就把演剧逼上了竞演外国戏的道路。所谓的“剧本荒”,并非缺少剧本,而是缺少可以上演的剧本。闻一多在1926年一针见血地指出:“这几年来我们在剧本上所得的收成,差不多都是些稗子,缺少动作,缺少结构,缺少戏剧性,充其量不过是些能读不能演的 closet drama(案头剧——引注)罢了。”^①话虽然说得有点儿重,但大意是不差的。据《中国现代戏剧总目提要》统计,从1919年到1925年,报纸杂志上登载的剧作数量持续增长,1925年达到133种。1926、1927两年,受大革命的冲击,数量猛降到两位数,1928年以后又恢复到三位数。到1933年,总计发表剧本1600多种。其中,原创占了绝大多数,翻译和改译剧本并不多。但是,当时上演的剧目,后者所占比重却越来越大。特别是像南开新剧团、戏剧协社、复旦剧社之类组织比较健全,人才比较充实,排演比较正规的业余剧社,从1925年起,不约而同地步入一个以演外国戏为主的阶段,即使是后起的左翼戏剧亦不能免。还有欧阳予倩主持的广东戏剧研究所,从成立到解散(1929—1931),公演剧目绝大多数也都是外国戏。而本土剧目,翻来覆去上演的,也就是陈大悲、丁西林、欧阳予倩、熊佛西、余上沅、田汉的有数几个戏。

剧本是导演的基础。导演艺术的发展,离不开剧本的支持和促进。但是,纵观

^① 夕夕(闻一多):《戏剧的歧途》,《晨报副刊·剧刊》1926年第2期。

1920年代的话剧创作,普遍存在体制短小,内容简单,重说教,轻动作,可读而不可演的弊端。当演剧不再率性而为而在艺术上有所追求的时候,首先是导演感受到了这些独幕剧的局限,转而把眼光投向外国戏,希望借此积累经验和技术,提高舞台表现力,构建个性化的艺术世界。表面看起来,演外国戏是因为“剧本荒”,但往深处看,便不难发现,这里潜藏着一个更加深刻的动机,那就是中国话剧导演艺术主体性的寻找与构建。不过,在本土创作滞后的情况下,导演主体的构建只能迂回行进,借助于外国戏来磨砺自己,实现自己。这是中国话剧导演艺术发展的特殊规律。

1929年,在中国话剧舞台艺术发展史上是一个值得注意的年头。赵铭彝在《回到五十年前》中写道:

1929年,一些朋友搞了几种戏剧小刊物,大家在上面大喊大叫说戏剧的新时代到来了,自作主张地宣称1929年是“戏剧年”。看起来我们是在制造一种气氛,后来看一下,这种气氛也并非纯是“制造”,而是有着一定的依据。^①

这依据,一是南国社、戏剧协社、复旦剧社、辛酉剧社等一批爱美剧社纷纷开展巡演和公演活动,二是上海艺术剧社成立^②,提出“无产阶级戏剧”的口号。在这些演出活动中,辛酉剧社的《狗的跳舞》特别引人关注,因为它的主人公翟汉礼是一个精神分裂的人物,特别难演。而袁牧之把他从追求到失望,反复挣扎,终至于完全绝望的心理过程,演绎得层次分明,入情入理,恰到好处。戏虽然赔了钱,但辛酉剧社的艺术品位和袁牧之的演技,却得到社会的广泛好评。接着辛酉剧社又下大力气,费时数月排演契诃夫的《万尼亚舅舅》,改名《文舅舅》,于1930年5月公演。为了便于中国观众理解,朱禳丞特将剧中的俄国人名,按中国习惯改译成三个相近的音节。但还是赔钱。为了扭转这种被动局面,也是为了宣示剧社的态度和追求,该社随后发动了一次“难剧运动”,复演这两个戏,再加上1927年末首演即获好评的《桃花源》,都是叫好不叫座的戏。“难剧运动”,其实是辛酉剧社推出的一次“专演难演的戏”的系列演出活动,而非后世所理解的那种波及广泛的社会“运动”。“难剧运动”虽然只演了三个戏,但却是辛酉剧社演艺路线的代表,推动话剧表演艺术向前迈进了一步。

^① 赵铭彝:《回到五十年前——怀念左翼剧联的一个发起人朱禳丞》,《涓流归大海——赵铭彝文集》,中国戏剧出版社2004年版,第42页。

^② 上海艺术剧社是中共组建并直接领导的第一个话剧社团,成立于1929年秋。郑伯奇任社长,主要成员有沈端先(夏衍)、冯乃超、叶沉(沈西苓)、陶晶孙、许幸之、钱杏邨(阿英)、孟超、屈文(司徒慧敏)、石凌鹤、王莹、陈波儿、吴印咸、龚冰庐、朱光、刘卯(刘保罗)、唐晴初等。1930年4月被上海警察局查封。该社分别于1930年1月和4月在上海组织过两次公演,中间还曾到上海的工厂和南通演出《父归》、《小偷》、《炭坑夫》、《惶客》、《生之意志》等剧。第一次公演的剧目有法国罗曼·罗兰的《爱与死的角逐》(叶沉导)、德国米尔顿的《炭坑夫》(沈端先导)、美国辛克莱的《梁上君子》(鲁史导),第二次的剧目是根据德国作家雷马克的小说改编的同名剧作《西线无战事》(夏衍导),以及冯乃超和龚冰庐合作,反映中国工人觉醒与抗争的独幕剧《阿珍》。1930年3月创办《艺术》月刊,只出一期即被禁,续出《戏剧论文集》和《沙龙》月刊(亦只出一期即遭禁),首倡“无产阶级戏剧”,为左翼戏剧的兴起开辟了道路。

“辛酉剧社是一个业余剧团，主持人朱穰丞可说是这个组织的灵魂”^①。二者的关系正如袁牧之所说：“我们提起南国就想起了田汉，提起协社就想起了应云卫，提起辛酉就想起了朱穰丞。”^②辛酉剧社的戏，大多由朱穰丞导演，可以说辛酉的风格也就是朱穰丞的风格。

朱穰丞是中国最早接触并系统钻研过斯坦尼斯拉夫斯基（斯坦尼）的著作，用以指导舞台艺术实践，并取得重要成就的话剧导演。他出身于绅商人家，在教会中学受教育，学过多种外语，以英文最好，毕业后曾长期在沪上一些洋行任职。1921年（农历辛酉年），由朱穰丞牵头，发起成立辛酉学社，起初的成员主要是朱的同学、同乡、亲戚、朋友、同事等。该社以钻研学问，陶冶德性，锻炼身体，服务社会为己任，下设丝竹、书画、足球、围棋、昆曲、新剧等16部，先后入社者近三百人，朱长期担任总干事。最初几年，辛酉学社编演的新剧类似文明戏，有的以言论为主，有的以滑稽为主，一概没有剧本，任由演员临场发挥。1924年，“由洪深回国，给与戏剧协社的一个变革，及《少奶奶的扇子》的哄动，引起了社会对于话剧的注意，也引起了辛酉这一群人对于话剧的未来的认识。”^③朱穰丞于是邀请袁牧之、马彦祥、应云卫等加入辛酉学社，与新老社友周履安、王遐文、王韫之、罗鸣凤、沈颂芳、黄培生等，组成“辛酉学社爱美的剧团”，简称“辛酉剧社”，专演新剧，其他各部则渐次停止活动。到1927年末，大会议决将辛酉学社改称“辛酉剧团”，成为纯粹的话剧社团。

“难剧运动”虽然票房成绩平平，甚至还要导演朱穰丞自己赔钱，但在艺术上却是成功的，给中国话剧带来不少新鲜东西。即使是洪深、田汉、欧阳予倩等资深剧人，也不得不刮目相看，大加赞赏。所以，这三个赔钱的戏，反倒迅速提升了辛酉剧社的社会声望，与戏剧协社、南国社、复旦剧社一起，并称为沪上四大爱美剧社。

也就是在演这几个戏的时候，朱穰丞通过英文接触到斯坦尼的《我的艺术生活》、《演员的自我修养》等重要著述，开始运用斯氏的理论与方法指导排戏并发动“难剧运动”，希望通过排演一些内容复杂，不易呈现的外国“难剧”来提高中国话剧的演艺水平。可以说，“难剧运动”是斯坦尼体系跟中国话剧的第一次亲密接触。这次接触给中国话剧舞台艺术带来哪些进步呢？



君丞穰朱

^① 叶灵凤：《袁牧之与辛酉剧社》，《读书随笔二集》，北京三联书店1988年版，第43页。

^② 袁牧之：《一九三三年的上海剧坛》，《戏》（周刊）1933年第1期。

^③ 袁牧之：《辛酉学社爱美的剧团》，《矛盾》1934年第2卷第5期。

朱穰丞对中国话剧的贡献是多方面的。仅就导演而言,他不但彻底推行导演制和男女合演,而且在洪深的基础上又前进了一大步。洪深执导《少奶奶的扇子》的时候,以小市民为主的新剧观众已经被文明戏和问题剧的粗劣表演倒了胃口,因而如何吸引观众,重建话剧舞台艺术信念,就成了首先要考虑的问题。从洪深后来执导的一系列翻译和改译剧目,如《黑蝙蝠》(1926,戏剧协社第十次公演)、《第二梦》(1926,戏剧协社第十一次公演)、《女店主》(1928,复旦剧社)、《寄生草》(1929,复旦剧社)、《西哈诺》(1930,复旦剧社)来看,他选择和处置剧本,基本都是从内容贴近市民生活,风格幽默风趣,台词浅显易懂,观众乐于接受的角度考虑的,所以情节剧或轻喜剧占了大多数。情节、场面、噱头、剧场效果,可以说是洪深这个时期导戏的主要诉求,也可以说是《华伦夫人之职业》和《赵阎王》公演失败后,中国话剧舞台艺术走向的一次调整。朱穰丞则不然。在一定意义上说,他是对洪深的反拨和超越,也是爱美剧舞台艺术品质的一次新的提升。遗憾的是,他只开了个头。由于能力的限制和他的出国,质变并未在他的手里实现,而是几年后由章泯推动完成的。

虽然朱穰丞自己留下的文字材料不多,但从当年的一些演出报道和评论里,我们还是可以概括出他导戏的一些基本特点。

一是在剧目的选择和处理上,有主张,有担当,表现出较强的主体意识。这一点,与其说是受斯坦尼的影响,不如说是辛酉剧社的共同追求。由于辛酉剧社是一个主要由职员组成的爱美剧社,跟南开、复旦之类学生剧社比较起来,具有较强的独立性和自主性。在剧目上,他们可以选择那些最能表现自己的情感体验和欲求的作品,而不必去适应一些额外的要求,如集会、庆典、募捐等。这为朱穰丞的二度创作提供了一定的便利条件,他可以把演戏当作一种自我表达的活动。纵观辛酉剧社排演的剧目,基本都是近代的思想剧、性格戏、寓意剧,而非情节剧。辛酉剧社第一次公演(1925年2月)的剧目,是熊佛西反映新旧思想冲突的短剧《新人的生活》,由朱穰丞导演。据袁牧之说,选演此剧的主要原因,是它“反照了这一群人的生活的苦闷”^①。第二次(1925年4月)选了陈大悲揭露军阀混战祸国殃民的剧本《虎去狼来》,朱自觉能力有限,特邀应云卫执导。当时江浙战争刚刚结束,其批判意义显而易见。第三次(1926年11月)是四个短剧,《获虎之夜》(田汉)、《亲爱的丈夫》、《酒后》(皆丁西林)和《父归》(日本菊池宽原著),导演都是朱穰丞。



^① 袁牧之:《辛酉学社爱美的剧团》,《矛盾》1934年第2卷第5期。

这是《父归》这部日本名剧第一次搬上中国舞台,朱穰丞认为它的结尾过于灰暗消沉,于是大胆割去,变成一个乐观向上、充满希望的戏。也许他当时还不清楚,这就是导演的二度创作,是导演把剧本与自我、与社会接合起来,确立演出任务和目标的重要环节。这次演出大获成功,使朱穰丞对导演二度创作的性质和技巧有了进一步的认识。1927年大革命失败后,“大家都感伤颓废,戏剧工作也自然地停顿了下来,于是朱穰丞坚决地主张筹备第四次公演,并且拿教训式的《桃花源》(日本武者小路实笃原著)作为公演的剧本”。严格地说,《桃花源》并不是一个特别好的剧本,虽然有情调,有寓意,但人物性格单调,台词说教过多,剧场效果很难保证。但朱穰丞看中的是主角桃仙身上的那种百折不挠、追求理想的精神。“这一出教训剧不仅振作了一下辛酉内部的同志,并且鼓起了当时观众的精神,共演三次。报上几乎有三星期的批评文章,而且大部分都是受剧中的寓意所感动的。”^①有观众说,看了该剧之后,“心中所感到的最深刻的印象,是剧中桃花(应为“桃仙”——引注)那种百折不回的精神,使我看了之后,只有钦佩和自励。我想在场的许多观众里面,一定也得到同样的暗示,自己勉励起来”^②。朱穰丞对导演二度创作的规律有了更深切的感受。

尽管如此,这个戏还是赔了几百块钱,再加上其他各种打击接踵而至,社员生活和剧团处境日益艰难。为了排遣忧愁,大家便经常到一家俄国大菜馆聚餐,喝伏特加,唱俄国歌,阅读、讨论新近翻译的俄国剧本,沉浸在革命前俄国的生活情调中。于是选了安特列夫的象征剧《狗的跳舞》(朱穰丞译)作第五次公演(1929年5月)。第六次公演(1930年5月),剧目是契诃夫的《文舅舅》。选它是因为其情调跟《狗的跳舞》近似,灰色、抑郁、沉闷,表现的都是“俄罗斯的悲哀”,这很合辛酉同人的口味,在观众中也有市场,有共鸣。但这两个戏又赔了不少钱,以至于朱穰丞不得不发起一次“难剧运动”(1930年5—6月),把上述三个戏放在一齐演,以期弥补亏空,但最后还是落空了。

可以说,在剧目选择上,朱穰丞是逆流而上,一意孤行,专挑难演难看的戏,跟观众



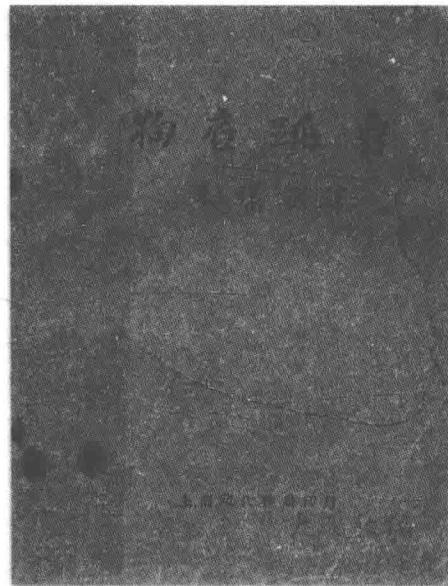
^① 袁牧之:《辛酉学社爱美的剧团》,《矛盾》1934年第2卷第5期。

^② 吴鸿缓:《看了〈桃花源〉以后》,《申报》1927年12月31日。

较劲,也跟自己较劲。洪深则是顺流而下,与人同行,专演轻松好看,娱人耳目的戏,比较好演,观众也满意。朱穰丞收获了艺术,洪深收获了观众。从导演与剧本的关系看,熊佛西、陈大悲 1930 年之前的戏,多为自编自导,导演在剧本之内。而朱穰丞导的都是别人的戏,导演在剧本之外,从而完成了导演与作家、二度创作与剧本原创的剥离。朱穰丞是最先摆脱观众和剧本的牵制,以强烈的主体姿态步入二度创作境界的导演。

二是在处理与演员的关系上更有针对性,更具专业精神。在当时的一些著名爱美剧社里,不乏称职的导演,也不缺少好的演员,如南开的张彭春与万家宝,戏剧协社的洪深和应云卫、王毓清,南国的田汉和陈凝秋等。但从导演与演员的关系考察,这些剧社却未形成比较固定、明晰、持久的创作关系,或者短期内有过,但后来又放弃了。因此,这些剧社的戏,虽有成功之作,却很难保持在同一个水平。何也? 朱穰丞认为,这是由“导演术”之不同造成的。在 1929 年 8 月致田汉的一封公开信里,朱穰丞写道:

吾闻导演术有二种:(1) 导演者对于演员取放任态度;只要不侵害到其他演员,各演员可以自由自在地去创造他的角色;可是这非有好演员而非只需少数演员演底戏不办;(2) 导演对于剧中任何人,任何事物都要专制,演员等于傀儡,声调、姿势、动作等都要由导演指示;可是演员底兴趣失了,演员的创作完全埋没了。固然,这是两个极端,一般的导演者大概酌夺于两者之间,虽然个人之观点不同欹轻欹重在所不免。就我所知,戏剧协社,复旦剧社,剧艺社与我们的辛酉剧团所取底导演术是偏重于后者(2)的,而南国社与狂飙社则偏重于前者(1)。并非我阿私所好,我以为南国社的病就在此。你对于演员太放任了,对于他们的演技太没有设计了。非职业的南国演员中间虽或有几个天才演员而好演员则未有——如陈凝秋君也只是前者而非后者——所谓好演员是天才而饱受戏剧知识与训练与经验者。所以南国底舞台上常常发生无政府的状态。……(2)的导演术虽有流弊,然而对于我们一般爱美的剧界还是很需要的,而我更希望拥有许多聪明忠实的同志底南国能酌量采纳。^①



^① 朱穰丞:《给田汉》,《戏剧的园地》1929 年 8 月第 1 卷第 3 期。

辛酉剧社之所以保持着较高的演剧水平,之所以培养出中国第一个具有专业水平的演员袁牧之,跟朱穰丞的导演术偏向“专制”一途有着直接关系。

然而,朱穰丞的“专制”思想又是从何而来呢?目前我们还未找到可以直接证明其来历的材料,但斯坦尼是主张导演专制,追求舞台艺术的完整性,并把演员和表演作为导演工作重心的。他在20世纪20年代末曾经说过:“导演要为这种整体演出、艺术的完整性和演出的表现力负责。导演在剧院实行专制统治的时代里——它开始于梅宁根剧团,但至今在许多剧院甚至最先进的剧院里还没有终结,——导演预先制定演出的全部计划,拟定舞台形象的总的轮廓(当然也考虑到演出参加者的资质),还给演员们指示所有的场面调度,直到最近几年我也照这个制度行事。如今我深信,导演的创作工作应该与演员的工作共同进行,不要超过它和束缚它。帮助演员的创作,监督它,协调它,照料它从剧本的统一艺术种子中有机地成长以及演出的整个外部装饰,我认为这就是当代导演的任务。”^①朱穰丞是否读到过这段著名的论述,其“专制”思想和调教演员的做法是否由此而来,尚不得而知,但二者的精神是高度一致的。

辛酉剧社有不少热心演艺的青年,男如罗鸣凤、周履安、王遐文、黄培生、唐远藩、马彦祥,女如王季凤、王蕴之、顾震、李璎、唐佩英等,但天分最高,用力最勤者,应属袁牧之。朱穰丞执导的剧目中,最成功的角色,例如百折不挠的桃仙,精神分裂的翟汉礼,幻想破灭的文舅舅等,都是袁牧之扮演的。发现并培养袁牧之,使其迅速形成自己的演艺风格,是朱穰丞对中国话剧舞台艺术的重要贡献。袁牧之的成功,同时也向世人说明,在业余演剧的特定情形里,一个有主见,有追求,做事专业,要求严格的导演,对于克服洪深所谓的“闹意气,争地位,抢主角,不尽本分,不肯刻苦”等业余演剧的弊端,迅速提升话剧的演艺水平,具有何等重要的作用。

朱穰丞与袁牧之的相遇,看起来偶然,实属必然。袁牧之是1926年加入辛酉剧社的,那一年他17岁,朱穰丞23岁。在此之前,辛酉剧社曾要求集体加入戏剧协社,但遭洪深等人的拒绝,原因可能与他们专业水平太低有关。于是这些热衷演剧的青年,一边广求各种专业书刊,刻苦钻研话剧艺术,一边报名参加洪深等人为明星公司开办的表演培训班,提高演剧水平。这时候袁牧之已经加入戏剧协社,不过洪深没让他演戏,而是在前后台做些辅助工作,这虽然使他对演剧流程和剧场运作有了一定的经验,但不能演戏却让他耿耿于怀,不无怨言。后来袁牧之在一篇文章里写道:“那时××先生刚从外国回来,正在导演戏,××先生是高大魁梧,而我是矮小瘦弱,因此我望××先生是用一对牛眼,而××先生望着我是用一只鹅眼。”^②袁牧之并不知道,洪深这样

^① [俄]斯坦尼斯拉夫斯基:《演员与导演的艺术》,《斯坦尼斯拉夫斯基论导演与表演》,郑雪来选编,中国戏剧出版社2005年版,第182页。

^② 袁牧之:《〈狗的跳舞〉中的翟汉礼》,《演剧漫谈》,现代书局1933年版,第88~89页。中国民俗认为,牛眼看人放大,而鹅眼看人缩小,前者喻为敬畏、仰慕、遵从,后者比作小瞧、看不起、欺负人。



看自有洪深的道理，或许他觉得这个孩子并不是他们特别需要的。因为袁当时（1924年）不过15岁，身形瘦弱，音域偏高，在他看来扮女角也许还行，男角则未必。其实，洪深这个印象与袁牧之早先的演剧路数基本是吻合的。袁在加入戏剧协社之前，已经在其就读的澄衷中学和东吴二中演过一些戏，扮演的多为女角。这样的戏路子，显然不符合戏剧协社的要求。文明戏时代毕竟已经过去，况且洪深素来痛恶男扮女装，戏剧协社即经他之手彻底废除了这种做法，再加上剧社声誉日隆，起用新人势必更加慎重。所以袁牧之就这样错失了在戏剧协社发展的机会，好像是洪深看走了眼，其实是历史规律在起作用。话剧表演走向写实，首先必须跨过男扮女装这道坎，袁就是被这道坎挡在戏剧协社舞台之外的。

但是，洪深对袁牧之的了解毕竟有限，很快他就看到了袁在《桃花源》里的出色表现。“那扮演桃痴的袁君，声音笑貌，都像老者，他的念词，能将著者译者之意，完全达

出,有时声音真挚而沉痛,能强烈地激动观者。我起先不知道他是谁,觉得他好,觉得他有研究有训练而且富有天才,我十分惊异,到后台去了几次,不敢招呼他。后来戏毕卸装,一看是一位十几岁小孩子,本年夏间,还打起了小喉咙,扮了女人,在商大扮演《惜春赋》的袁家菜。据他自己说他的喉咙音近 Tenor(高音——引注),所以一方面每天吃鸡蛋豆腐浆,一方面练唱 Bass(低音——引注),使喉音降下去。他肯如此刻苦,无怪有相当的成功了。”^①洪深这段话透露出几个重要信息:一是袁的性格化表演深深地打动了他和观众,二是袁的戏路之宽大大出乎他的意料,三是这一切都来自演员的刻苦训练。在靠兴趣和天赋演戏的爱美剧时代,这是绝无仅有的。就连北方的天才演员万家宝(曹禺,1910—1996),这时候还在南开新剧团演着女角呢,而袁牧之已经成为一个性格演员了。

袁的性格化表演风格,是在辛酉剧社,更准确地说,是在朱穰丞的严格要求下形成的。虽然他痴迷表演已经很长时间,常演剧,爱表现,有一定的舞台经验,还曾下功夫研究过演讲艺术,并在各种比赛中屡屡获奖^②,但这一切都不过是个铺垫和过渡,是真正进入表演创作之前的热身。他在演艺上的大发展,是从进入辛酉那一天开始的。

辛酉剧社是袁牧之成长的平台,朱穰丞激励了他的成长,磨炼了他的演技,奠定了他的风格基础和发展路向。朱导戏与斯坦尼一样特重演员,重表演,重个性,凡跟人物个性有关的事情,做起来都是一丝不苟,精益求精,甚至不惜血本,搭上自己的全部薪酬(当时朱在某洋行工作,月薪200元,已经是相当高了)。朱穰丞导演《狗的跳舞》,袁牧之扮主角翟汉礼,有几段戏是在钢琴上弹奏母亲教授的乐曲——《狗的跳舞》,用以表现角色从欢快到沮丧的情绪变化。这是剧本规定的,也是该剧最具象征意味的地方。但乐曲的内容原作者并没有交代,而且袁牧之也不会弹钢琴。如果是其他导演遇到这种情况,很可能会采取变通的办法绕过去。朱穰丞则不然。他请了当时上海著名的音乐家谭抒真(时任新华艺术大学教授)专门为之作曲^③,并教袁牧之弹琴,经过近三个月排练,演出效果奇佳,一时好评如潮。朱穰丞做戏的认真和严格,袁牧之表演的天才和能力,由此可见一斑。正如潘子农所说:“年轻的袁牧之,便是在朱穰丞的精心培育下,逐渐成长为一代著名表演艺术家的。”^④当然,如果没有袁牧之的加入,朱穰丞的贡献和辛酉剧社的风格,也许就是另一种说法了。

斯坦尼说:“导演的创作力量何在?就在于他善于激发演员的意志,善于使他们发

^① 洪深:《中国新文学大系戏剧集·导言》,《中国新文学大系戏剧集》,上海良友图书印刷公司1935年版,第92~93页。

^② 参见袁牧之《兴趣·志愿·生活》,《中学生》1936年第61期,《演讲的研究》,《学生杂志》1928年第15卷第11期等。

^③ 据1929年5月10日《申报》所载《〈狗的跳舞〉曲谱》描述,谭的作品“始则滑稽突梯、终则悲哀沉痛”。

^④ 潘子农:《演员时代之袁牧之》(1989),《银台银幕六十年》,江苏古籍出版社1994年版,第129页。

生兴趣并唤起他们的想象。”^①遇到朱穰丞是袁牧之的幸运。没有朱，袁依然会成才，但速度也许不会这么快捷，道路也许不会这么通畅。十年后，袁谈到辛酉对他的影响时说：“由对于戏剧之兴趣到对于戏剧成志愿之过程间，我同样地经过了对于自己能力的实验，给我以这种实验的是辛酉社。在那里我虽不敢说我证实了我在戏剧方面有绝对可以发展的能力，但至少是证实了我并非绝对没有发展的能力。”^②

对演员严格要求，现在看来并非什么难题，但在爱美剧时期却很难做到位。原因在于，当时导戏的人，大多是无师自通，未经专业训练，经验和技能都很有限，所以也很难严格要求演员做什么以及怎么做。而许多演员又因为“业余”二字而无所忌惮，不服导演的指挥。所以，要求是否严格就成了当时导演专业水平的一个标志。当时以严格著称的几个导演，如洪深、张彭春、余上沅、熊佛西、杨村彬等，多数都是科班出身，或具有较高的专业水准。严格本来就不容易，更重要的问题是要求演员做什么，怎么做，这就牵涉到中国话剧表演艺术的发展方向，以及艺术本性问题了。

从1920年代初到1930年代初，在业余演剧中逐渐形成了几条不同的艺术发展路线。一是以戏剧协社为代表的讲故事路线，二是以南国社为代表的自我表现路线，三是左翼戏剧的说教宣传路线，四是以辛酉还有后来的南开为代表的个性化路线。四者各具特色，一时难分高下，后来还有变化。从时间上看，朱穰丞是最先把创作重心放在角色创造上的导演。他把演人物、演个性、演心理作为话剧舞台艺术的核心和基础，赋予人物以独立的艺术生命，为建设写实的、个性的话剧表演艺术做出了独特贡献。

1926年，经同学周履安介绍，袁牧之加入“辛酉学社爱美的剧团”。所以，袁一人辛酉，朱便分派他主演《酒后》（丁西林根据凌淑华同名小说改编）里的丈夫一角。此剧看起来好像是夫妇之间的一个玩笑，其实探讨的是个人自由的权责与边界问题，主题正经、严肃，台词也很机智、理性。“当这出戏初发表时，谁都认为不成一个上演的剧本的；直到辛酉剧团把它搬上舞台以后，才发现这短得异乎寻常的剧本是开了编剧技巧的一种新的形式。”^③

虽然原作的台词都很俏皮上口，但要演出这个裹挟着酒意和醋意，又不失绅士风度与高雅品位的人物来，却不是一件容易的事情。对于这样的剧本，大概有两种处理方式：一是让两人讲道理，层层深入，以理服人；二是让两人动真情，建立心理互动链条，以摇曳的情致打动人。前者相对容易，也是业余演出常见的做法，后者较难，对演员的要求比较高，不但要有较高的艺术悟性和较强的控制能力，还得有比较深厚的生活阅历。对于袁牧之来说，当时这是一道无法逾越的鸿沟。

^① [苏] 玛·阿·弗列齐阿诺娃编：《斯坦尼斯拉夫斯基体系精华》，郑雪来等译，中国电影出版社1990年版，第183页。

^② 袁牧之：《兴趣·志愿·生活》，《中学生》1936年第61期。

^③ 袁牧之：《中国剧作家及其作品》(1)，《戏》(周刊)1933年第1期。

当时的袁牧之既无恋爱经历,又无喝酒经验,于是便“拼命地着重于技巧”,不但把剧本背得烂熟,“对于动作的预备更其琐碎得要命,连眼睛怎么看,手指怎么动,也都注在书上”^①。在排演过程中,尽管袁牧之十分卖力,尝试着各种姿势和动作,但朱穰丞却总是不满意。他毫不客气地指出,袁的表演流于外部形式,缺少真情实感的支撑,动作夸张可笑。他一边帮袁牧之分析丈夫所处的情境,厘清心理动作线索,一边做着示范动作,给其讲解舞台调度的道理。他告诉袁牧之,只有忘掉自己,化身角色,进入情境,假戏真做,才能令人信服。然而,对于一个涉世未深的业余演员来说,这种境界决非轻易能达到。不过,朱穰丞讲的道理,袁牧之是认同的。所以他才能在后来的一次次演出中,不断总结经验,迅速提高演艺水平,成为舞台上的“千面人”。

《酒后》经过三个多月的反复排练和精雕细刻才推向舞台,演出大获成功,袁牧之一炮打响,从此走上性格化表演的道路。相关资料显示,导演《酒后》的时候,朱穰丞还未接触到斯坦尼的书,也不知道“形象的种子”在哪里,什么是“心灵的化妆”,何为“规定情境”,什么是“贯穿行动”,如何“通过意识达到下意识”以及演员的“双重生活”等演艺问题,但他是摸索着引导演员朝这个方向走的。所以,当他通过英文了解并接触到斯坦尼的著述以后,立即就尝试用它来指导创作了。

《狗的跳舞》可能是朱穰丞受斯坦尼影响导演的第一个戏,1929年5月18日首演,次年6月复演。该剧是俄国作家安特列夫的作品,第一个中译本出版于1923年(张闻天根据英文转译),朱穰丞排戏时用的是自己的重译本,1929年由上海现代书局印行。该剧是一个具有象征色彩的心理悲剧,通过银行职员翟汉礼失恋后的人格分裂与内心冲突,质问人生的意义与价值。全剧四幕五场,角色不多,却穿插着不少闹剧成分,交织成复调式的风格。从导演的角度看,无论场面调度还是节奏把控,技术难度都不太大。但从演员的角度看,主人公遭受爱人背叛的打击后,就陷入双重生活的纠结与人格分裂的折磨之中,这是它的难演之处。这个戏的成功与否,关键要看演员的悟性和表现力,是否能在规定情境里,用适当的肢体和语言动作,把主人公的人格分裂及其演变过程完整地演绎出来。

袁牧之的表演极为出色,受到业内人士的交口称赞。复演时有评论说,该剧“尤以演员的神情口吻咸臻绝顶,如袁牧之君可称一时无两”^②。特别是翟汉礼自杀前的最后一个场面,袁以徐疾有致的形体动作和起伏跌宕的声音,配合着由高到低,戛然而止的琴声,把一个分裂、矛盾、挣扎、厌世的翟汉礼展现在观众面前。这种形神兼备,有层次,有起伏,有变化,充满张力而又连贯统一的演艺风格,实可谓冠绝一时。

但是洪深却不这么看。据袁牧之说,首演时,不知何故,洪深只看了两幕就走了,

^① 袁牧之:《四演〈酒后〉而未得成功》,《演剧漫谈》,现代书局1933年版,第5页。

^② 《难题运动尚有一天》,《申报》1930年6月8日。

后来还和别人说：“这戏朱穰丞和袁牧之都还未了解。”为此，袁专门写了《〈狗的跳舞〉中的翟汉礼》，予以反驳。他写道：“××先生看了五分之二的戏而断定我不了解，我觉得很奇特。”“他没有知道我那时已经是个懂得悲哀的二十岁的男子”^①，而不是当初那个十五岁的怯懦少年了。袁说，他不但理解这个角色，而且做过深入研究，曾撰写3500字的文章分析翟汉礼的个性。袁文还附上了以前的全部文字内容，并特别注明“是在第一次出演以前”的1929年5月15日写成，比首演早了三天。也许，这是中国话剧史上第一个由演员所做的完整的角色分析，而这种做法正是斯坦尼体系的特点。

袁牧之不但善于演戏，而且勤于思考，能把实践经验上升为理论认识并形诸文字，这在爱美剧演员中亦属罕见。但袁谈表演的文章，一般都比较简短，像上面提到的这种3500字的“长文”并不多见。从内容上看，它更像是对翟汉礼心理动作及其表现形式的梳理，是引导表演创作的大纲，而不是准备拿去发表的文章。由此，我们可以推断，这很可能是在导演朱穰丞的影响下，或应其要求写成的。至于朱的用意，是针对袁牧之偏重外形的演技，还是追求演出的完整性，甚至只是套用了莫斯科艺术剧院的做法，都没必要再去深究。无论如何，这都是一个巨大的进步。它说明，到20年代末30年代初，导演与演员的关系更具专业性，其影响也更加深入了。凭借这种关系，中国话剧与斯坦尼体系有了实质性的关联，为未来的发展注入了新的动力。

最后，必须指出的是，朱穰丞毕竟是一个业余导演，舞台构思和把控能力有限，辛酉剧社也是一个业余剧社，社员水平参差不齐。所以，他们排演的戏，总是带着这样那样的缺陷和问题，既不能保证所有的戏都在一个水平上，也无法保证每个戏的所有舞台要素协调一致，各个演作片断都浑然一体。有时布景与动作两离，有时灯光与时间冲突，有的普通话夹杂方言，有的形体僵硬。经常是袁牧之一枝独秀，其他角色相形见绌，动作支离散漫，配合不够圆润，舞台形象缺乏有机性和整体性。有评论说朱穰丞导《桃花源》：“有了好的主角而没有好的配角的搭配……于是呈露出了不紧凑、散漫、减色的状态，不能全部有力量地拉住了观众。”^②这个评价基本也适用于辛酉剧社上演的所有剧目。上述种种问题，不仅辛酉剧社有，其他剧社也程度不同地存在着，这说到底是由业余演剧方式造成的，需要通过职业化、正规化来逐步解决。

[作者单位：南京大学中国新文学研究中心]

^① 袁牧之：《〈狗的跳舞〉中的翟汉礼》，《演剧漫谈》，现代书局1933年版，第88页。

^② 椿：《辛酉的〈桃花源〉》，《申报》1930年6月10日。

“土地流转”与建设“新农村”的叙事想象

李兴阳

摘要:新世纪中国乡土电视剧叙事的主旋律,就是“新农村”建设,其核心问题就是“土地流转”制度变革。与之紧密联系在一起的有农业现代化、农民权益保护、“新农民”成长、耕地生态环境保护、乡村基础设施建设、乡村医疗卫生、文化教育、农民养老保险等。在演绎这些热点问题时,新世纪中国乡土电视剧一方面重犯“图解政策”和概念化的老毛病,另一方面又能对“旧三农”和“新三农”问题作适度的逼真反映,表达了对土地历史的反思与现实问题的关注和思考。

关键词:新世纪 乡土电视剧 土地流转 新农村 叙事想象

中国乡土电视剧与土地制度的变迁有最为直接而深刻的联系。自辛亥革命至今,中国农村土地制度经历了百余年的变革,如封建土地制度,孙中山的“平均地权”理念,国民党在民国时期推行的土地制度,共产党在苏区及解放区推行的土地制度、土地改革、合作化、人民公社、家庭联产承包(大包干)、“土地流转”,等等。频繁而剧烈的土地制度变革,常常成为中国社会革命的动因和前导,引发中国政治、经济、文化乃至整个社会结构的深刻变革,同时引发包括中国乡土电视剧在内的中国乡土文艺从创作思想、价值取向、题材内容、人物形象塑造、故事结构、叙事方法到艺术形态等的不断变化。本文仅讨论“土地流转”与新世纪中国乡土电视剧之间的互动关系。

新世纪中国乡土电视剧叙事的主旋律,就是“新农村”建设,而建设“新农村”的核心问题就是牵一发而动全身的土地制度问题。制播于新世纪的《希望的田野》(2003)、《圣水湖畔》(2005)、《农民的根》(2006)、《喜耕田的故事》(2006)、《月儿弯弯》(2008)、《石榴花开》(2007)、《牛铁汉和他的儿女们》(2008)、《永远的田野》(2010)、《太阳月亮一条河》(2011)、《永远的忠诚》(2011)、《我的土地我的家》(2012)、《马向阳下乡记》(2014)等电视剧,都以中国农村的土地制度变革为叙事主线。其中,又以正在提倡和推行的“土地流转”为叙事热点。所谓“土地流转”,依据国务院颁布的《关于深化改革严格土地管理的决定》(2004)等官方文件的规定及学界研究文献的有关解释,就是指土地使用权流转。土地使用权流转的含义,是指拥有土地承包经营权的农户将土地经营权(使用权)转让给其他农户或经济组织,即保留承包权,转让使用权。也有的地方将集体建设用地通过土地使用权的合作、入股、联营、转换等方式进行流转,鼓励集体

建设用地向城镇和工业园区集中。“土地流转”的核心是：在不改变家庭承包经营基本制度的基础上，把股份制引入土地制度建设，建立以土地为主要内容的农村股份合作制，把农民承包的土地从实物形态变为价值形态，让一部分农民获得股权后安心从事二、三产业；另一部分农民可以扩大土地经营规模，实现中国农业由传统向现代转型。“到目前为止，土地流转尚处在比较理性的倡导、推广阶段，还没有变成一场新的头脑发热的土地改革运动。”^①与“土地流转”相关的问题很多，如“土地流转”与“大包干”的关系，“土地流转”的利弊与方法，农业的困境与出路，农民的土地权益与“小农意识”，发展现代农业所需要的“新农民”，耕地保护和生态环境，等等。这些问题，都已成为新世纪中国乡土电视剧叙述“土地流转”、想象“新农村”建设的叙事支点。

一、“土地流转”与农业现代化的愿景

新世纪建设“新农村”的愿景之一，就是实现农业现代化，这也是当代中国誓言实现的“四个现代化”之一。与农业现代化有关的问题很多，而最关键的问题就是土地问题，就是土地制度问题。中国大陆当代的历次土地制度变革，不论是“土改”、合作化、人民公社还是“大包干”（家庭联产承包），都因土地制度自身这样那样的一些缺失，未能达致既定的社会发展目标。对中国大陆当代不同历史时期的土地制度的成败优劣与历史局限，不同时期不同身份的人有不同的体验、认识和评价，显得千差万别。但在一些最基本的认识和评价上，则比较一致，如：“土改”调动了农民的革命热情，巩固了新生的红色政权。“合作化”和“人民公社”将土地收归集体所有，废除土地私有制，集体劳动，按劳分配，就是为了走社会主义道路，也是为中国农业现代化迈出的第一步；但在实践中，出现了各种各样的问题，挫伤了农民的劳动积极性，束缚了农村生产力的发展，虽然防止了贫富分化，但也使农民陷入“共同贫困”之中。改革开放以来的农村家庭联产承包制度，使农民释放出劳动生产的积极性，在一定程度上解放了农村生产力，初步解决了亿万农民的“吃饭问题”；但是，随着中国现代化进程的加快，农村家庭联产承包制度下的家庭经营、分散劳动、生产方式原始、规模小、效益差及由此带来的“小农意识”等问题日益凸显，严重束缚了农业现代化的发展。这就需要进行新的土地制度变革，再来一次“飞跃”，即如邓小平所言：“中国社会主义农业的改革和发展，从长远的观点看，要有两个飞跃。第一个飞跃，是废除人民公社，实行家庭联产承包为主的责任制。这是一个很大的前进，要长期坚持不变。第二个飞跃，是适应科学种田和生产社会化的需要，发展适度规模经营，发展集体经济。这是又一个很大的前进，当然这

^① 李兴阳：《“农村新人”形象的叙事演变与土地制度的变迁》，《文学评论》2015年第4期。

是很长的过程。”^①而要发展适度规模经营,克服农村家庭联产承包制度的缺失,深化农村经济改革,加快农业现代化的发展步伐,首先要解决好的就是“土地流转”问题。这也是《喜耕田的故事》、《我的土地我的家》、《马向阳下乡记》等新世纪中国乡土电视剧叙述土地制度变革、想象“新农村”建设的基本理路。

在新世纪中国乡土电视剧的叙事中,“土地流转”有多种方式。电视剧《喜耕田的故事》中的“土地流转”方式,就是将村里在承包之后剩下的集体土地流转给农户耕种,以避免耕地抛荒。剧中,为了承包喜家庄村集体剩余的30亩地,种田能手喜耕田与在城里做生意的刘三鬼(刘恭豪)展开竞争,后来各承包了其中的15亩。三鬼将承包的基本农田变为挖沙场,毁田挖沙,后被禁止。喜耕田又承包了刘三鬼废弃的15亩地,还承包了村里的鱼塘,成为喜家庄的种田大户和养殖大户。电视剧《我的土地我的家》中的“土地流转”方式有两种:一是村民之间的自愿转租,如剧中人物张老存租种了寡妇荷花的“责任田”,那是村里最好的一块田,被称作霸王田;二是村民以土地入股新土地经济合作社,剧中主角张二粮最初以新土地经济合作社为依托,创办了太福村种业基地,部分青年农民基于对张二粮的信任,以土地入股,加入土地经济合作社,从事种子种植,新土地经济合作社的种子种植非常成功,张二粮又乘势创办了新希望粮业公司,村民纷纷将自家承包的土地流转给新成立的粮业公司,就连曾经坚决反对办合作社的张老存也把心爱的霸王田流转给了粮业公司。电视剧《马向阳下乡记》中的“土地流转”方式也有两种:一是租给外来承租者,如剧中大槐树村村民将已“确权”的自家土地租给城里来的商人郭晓斌种药材,结果失败,村民受骗,再如剧中的上林村将土地流转给了兴农集团;二是流转给村集体,再由村集体规划土地的使用,用以发展某种产业,如剧中人物洪云家的地流转给村集体,用以实验种植大棚蔬菜,再如村民将土地流转给村集体,用以培植新研发的良种“青玉三号”。新世纪乡土电视剧叙事中的多种“土地流转”方式,不论是转包、出租、互换、转让还是股份合作,都是市场经济式的,与传统农业生产活动有了巨大差别。不管农民自身是否愿意,新的土地制度变革,已将他们裹挟到了市场经济大潮之中。这就是新世纪乡土电视剧叙述“土地流转”制度变革所传递出的最强烈的农村经济转型的时代信息。

在新世纪中国乡土电视剧的叙事中,农业现代化首先被想象为产业化与经营的规模化。现代农业的产业化与经营的规模化,需要有一定数量的土地,而这些土地必须是连片的,这就需要通过“土地流转”,把承包到农户的分散耕种的土地集中起来,归并连片,实行统一规划、统一整地、统一播种、统一测土配肥、统一田间管理、统一收获、统一销售,等等。“土地流转”就是为现代农业的产业化与经营的规模化提供制度保障。在新世纪中国乡土电视剧的叙事中,现代农业的规模经营生产模式有多种。其一,家

^① 邓小平:《国际形势和经济问题》,《邓小平文选》(第3卷),人民出版社1993年版,第355页。

庭农场模式,土地经营大户或种粮大户都是这种模式,如《喜耕田的故事》中的喜耕田家通过流转村集体土地、承包鱼塘,成为喜家庄的种粮大户;再如《我的土地我的家》中的张老存在自家的“责任田”外,还租种了寡妇荷花名下的“责任田”,成为太福村的种粮大户,受到政府鼓励和支持。在现实生活中,“这是农户间生产要素的整合集中,具有鲜明的自发性和必然性。……这种生产关系的新萌芽,没有动摇土地家庭承包制,但实现了土地等农业生产要素的高度集中,是土地家庭承包制体制内高度放量的‘升级版’。”^①其二,股份制合作,如喜耕田(《喜耕田的故事》)创办的经济合作社,张二粮(《我的土地我的家》)创办的新土地经济合作社,都是股份制合作。在现实生活中,“许多土地股份制还不算是严格意义上的土地所有权与经营权的分离,但也比较完整地引入股份制的机制。土地入股受到了一些农民的欢迎,因为土地的物权不变,农民继续拥有基本的生活保障,入股经营或入股合作经营,直接实现了土地规模经营,在把农民从土地上解放出来的同时,也提高了土地利用效益”^②。其三,村集体与农户共建,如张二粮(《我的土地我的家》)创办的新希望粮业公司,就是太福村村集体与个体农户共建的公司;再如马向阳(《马向阳下乡记》)自掏腰包垫付“土地流转”和建育种大棚的启动基金,将村民土地流转给大槐树村村集体,再由村集体组织农户按照统一规划经营。村集体与农户共建模式,本质上是集体经济与私人经济的合作模式。其四,“企业十合作组织十基地十农户”,如《喜耕田的故事2》中的喜家庄新经济合作社与食健康公司的合作模式;再如《马向阳下乡记》中的上林村与兴农集团的合作模式。这类模式,表明工商资本正在进入农村和农业。在20世纪30年代的左翼乡土叙事中,工商资本进入农村和农业,是资本主义对乡村传统经济的进逼乃至破坏;在当下中国的主流话语中,则被表述为现代化的重要路径。有论者将这些新出现的经营模式看成新的生产关系的“萌芽”:“尽管这些新萌芽还很稚嫩,不太成熟,但其生命力不可低估,发展方向值得特别关注。”^③

在新世纪中国乡土电视剧的叙事中,农业现代化也被想象为科学化,就是“科学种田”,主要从四个方面进行表现。其一,剧中主角自己喜欢钻研农业科学技术或尊重农业科技专家。如张二粮(《我的土地我的家》)就喜欢钻研科学种田的各种学问和技术,勤于试验,发誓要做与父亲张老存不一样的农民;再如马向阳(《马向阳下乡记》)的本行是商业,不懂农业科技,但他非常尊重农业研究院派下来的农业科技专家,具有科学理性精神。其二,剧中大都设置有农业科技专家或普通技术人员。如《马向阳下乡记》中有农业科技专家周冰博士做大槐树村的技术顾问,农业研究院于院长也穿梭在剧情中;再如《我的土地我的家》中有农业技术员李金萍,后来成为剧中主角张二粮的妻子,

^① 刘维佳:《关注农村生产关系的新萌芽》,《农村工作通讯》2010年第11期。

^② 刘维佳:《关注农村生产关系的新萌芽》,《农村工作通讯》2010年第11期。

^③ 刘维佳:《关注农村生产关系的新萌芽》,《农村工作通讯》2010年第11期。

有农业科学家和种子专家青云,他是张二粮最重要的合伙人与搭档。其三,剧中老年农民积累的农业经验和耕作习惯,虽然得到了一定的尊重,但总体上是被否定的。如《我的土地我的家》中的张老存是老一辈农民中的种田能手,但在后来的剧情发展中,他的“老经验”总是比不过儿子张二粮的“新科学”,而他对“老经验”的顽固坚持,恰恰成为张二粮科学种田的最大障碍。再如《马向阳下乡记》中的老农民刘世荣也是个种菜能手,被马向阳委派为村集体蔬菜大棚的顾问,但有意思的是他也被叙事者设置为反派,成为他的正学习科学种菜的儿子刘玉龙的对立面。其四,设置表示科学种田的影像符号。如《我的土地我的家》、《马向阳下乡记》等电视剧中的塑料大棚、实验室、培养皿、温度计、湿度计、电脑、网络、白大褂、土壤取样测试工具、试验田标牌等,这些都是最常见、最典型的表示科学种田的影像符号。再如张老存(《我的土地我的家》)同意参加“土地流转”加入新希望乳业公司,但不愿意挖掉自家“责任田”的界碑,影响了统一的机械耕作,是他的从农业大学毕业回乡的孙子张志勇在电脑上给他讲“电脑种田”等科学种田方法,才做通了他的思想工作。在电视剧叙事中,农业的每一个环节都有科学。

在新世纪中国乡土电视剧的叙事中,农业现代化也被想象为“机械化”。现代农业的产业化、规模化,都需要高效率的机械化,也就需要可供机械化耕作的连片土地,这也是“土地流转”的直接目的之一。在《我的土地我的家》、《马向阳下乡记》等电视剧中,最常见的表示农业机械化的影像符号有机械耕地、机械播种或插秧、机械喷灌、机械收割、机械运输、机械加工,等等。

新世纪中国乡土电视剧叙述“土地流转”、建构农业现代化的发展愿景,其最直接的思想依据就是中共十七届三中全会决议,该决议提出:“加强土地承包经营权流转管理和服务,建立健全土地承包经营权流转市场,按照依法自愿有偿原则,允许农民以转包、出租、互换、转让、股份合作等形式流转土地承包经营权,发展多种形式的适度规模经营。有条件的地方可以发展专业大户、家庭农场、农民专业合作社等规模经营主体。”^①在有关农业现代化的叙事想象中,农业现代化的发展愿景就是市场化、产业化、规模化、科学化和机械化。而这些“化”,包含生产力与生产关系两个方面。就其生产力而言,现代化意味着“进步”和“先进”;就其生产关系而言,“新的生产关系”则可能将作为弱势群体的农民逼入极为不利的生存境况之中。新世纪中国乡土电视剧在叙述“土地流转”、建构农业现代化的发展愿景时,往往凸显前者,对后者则视而不见。

二、“土地流转”与农民权益的冲突

在最近几年的中国乡土电视剧的现实生活叙述中,几乎没有不涉及土地的,也几

^① 《中共中央关于推进农村改革发展若干重大问题的决定》,《人民日报》2008年10月20日。

乎没有不涉及“土地流转”的。“土地流转制度被看成是对大包干制度缺陷的修正和完善,它不改变农民的土地承包权,只流转使用权,以便于规模经营和发展现代农业,对相关各方都有利,因而其正义性是毋庸置疑的。问题在于土地如何流转,流转的‘自愿性’、‘自主性’和‘公平性’如何得以保障,等等,这些都会影响到土地流转的正义性。”^①“土地流转”中的“制度正义”问题,是新世纪以来中国社会各界争论得最为激烈的问题,也是《喜耕田的故事》、《我的土地我的家》、《马向阳下乡记》等电视剧特别关注的问题。“土地流转”与农民权益的冲突作为这些电视剧故事展开的主线,其指向就是“制度正义”。

在电视剧《我的土地我的家》中,主角张二粮为了发展现代农业搞“土地流转”,遇到的最大阻碍就是太福村村民不愿意流转自己承包的土地。在剧情设计中,村民不愿意流转土地的原因有三点。其一,害怕土地政策又“变回去”了。张二粮在给村民做动员说服工作时,其父亲张老存的疑问就是“怎么又要搞合作社?”其二,有根深蒂固的小农经济思想,只肯一家一户的“单干”,不愿意“在一个锅里搅马勺”(吃大锅饭)。其三,对“土地流转”的性质、目的、意义等不了解。很多农民因为长期在变动不居的土地政策中吃亏上当,害怕在不怎么了解的“土地流转”中失去土地,因而宁可抛荒土地,也不让土地流转。这些都被电视剧叙事者归结为“小农意识”或“农民意识”,从而将“土地流转”与农民权益之间的冲突,转换为“土地流转”与“小农意识”之间的冲突;解决问题的关键也就由维护农民的合法权益,转变为改造农民的“小农意识”、引导农民理解和认识农业现代化的重要性,延续了过去年代的“思想教育”传统。

在“土地流转”与农民权益之间的冲突中,最严重的是土地承包权之争。在《圣水湖畔》、《我的土地我的家》等电视剧中,对严重损害农民权益的土地承包权之争,有非常集中的表现。《圣水湖畔》是以保护耕地为时政背景叙述土地承包权之争的乡土电视剧,剧中主角马莲承包了湖西村紧傍湖边的五垧机动地,与唐喜的生物工程公司签订了合作培育高产谷种的合同。但令她没有想到的是,村长黄金贵与李乡长要收回马莲的承包合同,将马莲的良种地流转给李乡长招商来的开发商,改建为旅游度假村。为保护自己承包的土地,培育出高产谷种,马莲与村长黄金贵和李乡长展开了激烈的斗争。在乡党委书记的支持和生物工程公司老总唐喜的帮助下,马莲最终捍卫了自己合法的土地承包权,并在竞选中击败黄金贵,当上了村长,成功地培育出高产谷种。在电视剧《我的土地我的家》中,王乡长为了政绩,招商招到了一家钢铁公司,要在太福村张二粮、张老存等承包的土地上强行占地建厂。为了保护耕地,为了维护自己的土地承包权,张二粮多次与王乡长据理力争,力争不成就只好带领村民阻止乡长带来的施工队施工,最后在县长的干预下才得以解决纷争。依据中共十七届三中全会决议,“土

^① 李兴阳:《“农村新人”形象的叙事演变与土地制度的变迁》,《文学评论》2015年第4期。

地流转”流转的是土地的经营权亦即使用权,而不是承包权;流转的原则也是“依法”、“自愿”和“有偿”。但在实际的“土地流转”过程中,官商勾结,非法强迫农民出让土地承包权,只给失地农民很低的补偿甚至不补偿,如此公然违背中共十七届三中全会决议精神的“土地流转”,并不鲜见,其程度也远比电视剧中所表现的要严重得多。

在“土地流转”与农民权益的冲突中,工商资本对农民应得利益的侵害,也是不容忽视的现实问题。对此,电视剧《马向阳下乡记》用三个情节,做了非常生动的视听形象表现。情节一,商人郭晓斌通过村长齐旺财流转大槐树村部分村民的承包地,种植中药材,后因中药材市场的变化,商人郭晓斌跑路,村长齐旺财受牵连,也跑到城里躲了起来,受骗的村民蒙受了巨大的经济损失。情节二,大槐树村的“受骗户”不再相信“土地流转”,对城里派下来的“第一书记”马向阳试图推动的“土地流转”百般阻拦,暗地破坏。如剧中的“反派”人物老农民刘世荣就专门与马向阳作对,他本人不是前次“土地流转”的“受骗户”,但他经常拿“土地流转”受骗说事,遇事就策动“受骗户”与马向阳为难。最为过分的,是他刻意破坏大槐树村与兴农集团合作发展的机会。在马向阳领着众人前往上林村请兴农集团考察团的人来大槐树村进行土壤考察之时,刘世荣与兴农集团的董事长就“优惠”的问题争执起来,使兴农集团对大槐树村失去合作的兴趣。情节三,刘世荣得知大槐树村的大部分土地是富硒地,具有很高的商业开发价值,于是就进城策动已成为富商的侄儿刘玉彬回乡流转村民的土地,在流转期限、流转租金等方面,暗设陷阱,欺骗不明就里的村民,企图从中牟取暴利,最终被精于商道的马向阳识破。马向阳自掏腰包,帮助大槐树村的村集体流转村民的土地,修建培育“青玉三号”的大棚,以此作为帮助村民形成脱贫致富能力的现代农业产业项目。这可以看成是具有社会主义色彩的集体经济,在“土地流转”中对工商资本之私有经济的一次胜利。但有意味的是,这次胜利,其最重要的原因是下派的“第一书记”马向阳的悯农之心与非同寻常的个人品格。倘若不是如此,结局将完全是另外一个样子,即如有论者所言:“工商资本进入农业农村。这是一个敏感的问题,也是一个不容回避的现实,政策咨询和理论研究都有不同的声音。在农业产业化方面,形式上有公司十农户,基地十农户,还有反租倒包,背后都或多或少地有工商资本的推动。资本对利润的追逐和寻租,通过各种途径向农业和农村转移,符合经济发展的一般规律。坦率地讲,工商资本最感兴趣的还是土地寻租。特别是那些不规范的土地流转,不排除工商资本对圈地的冲动。还有公司化经营土地,包括以企带村、村企合一等形式。这就是在体制外形成的一种新的农村生产关系,既有现实需求,也有长远隐忧。”^①

在“土地流转”与农民权益的冲突中,不论是土地承包权之争,还是工商资本对农民权益的侵害,都与“土地腐败”抑或乡镇权力腐败紧密联系在一起,这也是新世纪乡

^① 刘维佳:《关注农村生产关系的新萌芽》,《农村工作通讯》2010年第11期。

土电视剧展开情节的关节点。电视剧《农民的根》讲述的就是农民反对乡镇权势者搞“土地腐败”的故事。剧中的老村支书田厚德深爱土地,用生命去保护土地,与不法分子和搞“土地腐败”的乡镇干部作坚决斗争,也因此受到腐败分子的打击报复。《我的土地我的家》中的王乡长为了政绩,在征用太福村基本农田建钢铁厂的事情上,也与厂方代表马骏相互勾结,违法强占农田。《马向阳下乡记》中的不法商人刘玉彬为了取得流转土地的承包权,暗地贿赂村会计梁守业,收买村长老婆,企图逼迫马向阳就范。除了《农民的根》之外,中国乡土电视剧对“土地腐败”问题虽然有所表现,但大都轻描淡写,与乡土小说《麦河》、《秦腔》等对“土地腐败”问题的揭露与批判远不在一个量级上。

在当代中国,“土地是‘三农’的载体,是农民的命根,是国家、政府与农民角力的焦点,是社会各利益群体争夺的对象,更是现代农业的疼痛。”^①新世纪中国乡土电视剧对新的“土地流转”制度持肯定态度,将其看成解决中国农业现代化问题的必由之路,也注意到“土地流转”与农民权益之间的各种已然发生或可能发生的冲突。如何确保农民的土地承包权?如何维护农民的利益不受工商资本的侵害?如何反对和惩治“土地腐败”?如何捍卫“制度正义”?新世纪中国乡土电视剧的叙事者对这些问题进行了探索,试图找到解决问题的合理途径与方法,譬如让一个“好上级”压服一个“坏下级”,让一个“好书记”压服一个“坏副乡长”或“坏村长”,让一个党性强、“人品好”、有能力的“下派干部”或“本地干部”用自己的积劳成疾、奉献牺牲等“感动”黑心商人和有“小农意识”的农民,等等。这些解决问题的途径与方法,都将体制、法治、管理等层面的问题“转换”成了有权者或有钱者的个人道德问题。这种“转换”是值得商榷的。

三、“土地流转”与“新农民”的成长

在新世纪中国乡土电视剧讲述的“土地流转”故事中,积极参与和推动“土地流转”、热衷于农业现代化的大都是青年农民,如《喜耕田的故事》中的青梅、青山和改花,《我的土地我的家》中的张二粮、张大珍、李金萍、张志勇和赵玉杏,《马向阳下乡记》中的刘玉龙、齐槐和花小宝等。这些青年农民,不只是“土地流转”的参与者,更是“新农村”的建设者,被赋予了建设“新农村”所需要的文化人格特征与各种不同的社会身份和工作职位。

新世纪中国乡土电视剧中的青年农民,是电视剧创作者重点塑造的“新农民”形象。他们的家庭背景、身体形貌、天赋才能、个性气质、生活习惯等各不相同,但在文化人格上有一些共同特征。其一,青年农民大都受过程度不同的现代学校教育,有高于

^① 李兴阳:《“土地问题”与现代农业经营模式的叙事想象——新世纪乡土小说的“土地叙事”研究》,《当代文坛》2015年第2期。

父辈的文化知识和专业技能。如《我的土地我的家》中的张二粮是中学毕业生,上学时成绩优秀,安心当农民后,钻研农业技术,掌握了许多实用的现代农业科技知识和应用技术;李金萍是农业技校毕业生,受过专门的农业技术教育;赵玉杏和张志勇是农业大学的毕业生,他们有更高的农业科技知识和专业技能。这是张老存(《我的土地我的家》)、刘世荣(《马向阳下乡记》)等老一代农民不具备的。其二,青年农民对农业现代化有比自己的父辈更多的认识、更高的期望和追求,因而也有更多的科学种田的热情。如张二粮(《我的土地我的家》)一直坚持科学种田,搞机械化耕作,规模化经营,张老存不信张二粮那一套,总是反对,给张二粮制造了很多麻烦;农业大学毕业生回乡的张志勇(《我的土地我的家》)的科学种田理念比叔父张二粮还要先进,他用“电脑种田”成功说服爷爷张老存加入土地经济合作社。其三,青年农民大都是“回乡农民”^①,有城市生活经验,这使他们对生活、对人生的理解,与传统农民有很多的不同,在日常生活习惯上也有很多改变。他们从城市回到家乡,就把城市生活的一些文明习惯带回了家乡。如刘玉龙、齐槐在城市打过一段时间工,追随马向阳回乡发展,他们在村里工作的间歇跳舞、唱歌,下班时间带领村里人跳广场舞,锻炼身体,从而也改变了村里人的一些日常生活习惯。其四,青年农民大都有城市工作经历,在城市的建筑工地、餐馆、商场、工厂里工作过,这使他们有了“现代工作经验”,为他们由“传统农民”转型为“农业工人”准备了必要的条件。其五,青年农民的身份认同,都有一个转变的过程。剧中青年农民最初大都不认同自己的“农民身份”,将做一个“城里人”当作自己的人生目标。在“土地流转”过程中,他们逐渐找准了自己的人生道路与事业理想,决心做一个与父辈不一样的农民,最终在一个更新也更高的意义上认同了自己的“农民身份”。如张二粮(《我的土地我的家》)曾经一心要做“城里人”,同女友赵玉杏一道参加高考,因父亲张老存阻拦,高考失败;后来,又参加县文化局考试,有机会到县文化局当“创作干部”,也因父亲张老存的阻拦而失败。赵玉杏大学毕业留在县城工作,为了不做“农村人”,同恋人张二粮断绝了恋爱关系;随着张二粮的土地经济合作社的发展,赵玉杏不满城市白领生活,又辞职回乡,与张二粮一起搞起了现代农业。在日渐虚空化的乡村,被赋予这些文化人格特征的青年“新农民”是最为稀缺的人才,也是乡村未来的希望。

新世纪中国乡土电视剧中的青年“新农民”,都有很强的组织管理能力,也都有高于一般村民的公德和公益心,都愿意为家乡的“新农村”建设做出自己的贡献。如张二粮(《我的土地我的家》)、刘玉龙、齐槐(《马向阳下乡记》)搞“土地流转”、科学种田、机械化耕作、规模化经营等,他们的目的,不仅仅是为了个人发家致富,而是要发展现代农业,带领村民一起致富,这些都是“土地流转”所需要的制度性人格。在剧中,具有新制度性人格的青年“新农民”都担任了乡村基层政权的职务,主要有三种。其一,担任

^① 李兴阳:《“流动农民”的个人现代性与多重文化体验》,《中国电视》2014年第1期。

村干部。如张二粮(《我的土地我的家》)搞“土地流转”经营土地经济合作社非常成功,被太福村村民选为村主任。在村主任的职位上,张二粮不断完善“土地流转”制度,扩大“土地流转”规模,推进农业机械化,在原有的新土地经济合作社之外,又办起了太福村新希望粮业公司;为了保护基本农田不被钢铁厂破坏,敢与乡长对着干;为了乡村社会的发展,为了村民的利益,张二粮也敢于牺牲个人的利益。在他的带领下,太福村成为建设“新农村”的典范村。其二,担任村集体企业的管理者。如喜青山(《喜耕田的故事2》)担任喜家庄经济合作社的董事长,李云芳(《马向阳下乡记》)担任大槐树村支前煎饼公司的经理,他们以自己的经营管理才能,发展村集体的工商业,直接拉动了所在村庄的经济发展与社会发展。其三,任村里的农业技术员,帮助村民科学种田。如李金萍(《我的土地我的家》)是政府下派到太福村的农业技术员,是端“铁饭碗”的“城里人”,“下嫁”张二粮做了农民媳妇,成为张二粮搞“土地流转”和科学种田的得力助手。再如刘玉龙、齐槐(《马向阳下乡记》)放弃城里的工作,追随下派书记马向阳回乡发展农业。他们受马向阳指派,跟随农业科学院首席科学家周冰博士学习大棚蔬菜种植技术,成为大槐树村第一批受过现代农业科技训练的青年“新农民”,也是下派书记马向阳为大槐树村培养的后备村干部人选,是大槐树村可持续发展的希望。

在新世纪中国乡土电视剧讲述的“土地流转”故事中,老年农民也会“成长”为“新农民”,如马莲(《圣水湖畔》)、喜耕田(《喜耕田的故事》)、刘世荣(《马向阳下乡记》)等。马莲是一位普通而能干的农村妇女,她热爱土地,也有开拓精神,遇到农业经纪人唐喜,拿到了育种的订单,要在自己的承包地里培育良种。为了保住自己的承包地不被征用,她与乡长、村长进行了坚决的抗争,在乡党委书记的支持下,她保住了自己的承包地,在唐喜的指导下育出了优良的种子。在村干部竞选中,她当上了村长,由普通村民成长为“新农村”建设的领头人。喜耕田是“乡村能人”,听说国家要减免农业税,就放弃了城里的工作,带着老婆回乡种田。喜耕田热爱土地,是个种田能手;他头脑灵活,办事精明,善于经营,他率先流转村集体的荒地,带头办起了经济合作社;他热心公益,当上副村长,加入中国共产党,由“乡村能人”变成了带领村民共同致富的“新农民”。刘世荣是满脑子封建家族观念和自私观念的老农民,他自诩“德高望重”,其实特别自私,做人阴狠霸道,损人利己,爱耍手腕,喜欢玩弄权术。他以大槐树村刘姓村民的当家人自居,不仅使本族人臣服,也给其他“杂姓”村民造成了巨大的生存压力,使整个大槐树村笼罩在阴沉沉的“封建宗法”的阴影之中。在与下派书记马向阳的反复较量中,刘世荣最终败下阵来,不得不向马向阳低头认输,加入到“土地流转”中,还当上了村集体蔬菜大棚的技术顾问,由“老封建”蜕变为“新农民”。电视剧由此传达出这样的理念:有了“新农民”就可以带动“新农村”的发展,而“新农村”的发展也会倒逼农民自身文化人格的现代转型。

在新世纪中国乡土电视剧中,不论是年轻的“新农民”还是年老的“新农民”,他们

的成长与转型,都与新的土地制度变革亦即“土地流转”联系在一起。这些“新农民”形象的塑造,也是建设“新农村”的要旨所在。因为,要建设“新农村”,必先有“新农民”;有了“新农民”,才能有“新农业”,也才能有“新农村”。这也颇似梁启超的“新民”以“新国”或鲁迅的“立人”以“立国”的现代启蒙思路。

结语

在新世纪中国乡土电视剧中,与“土地流转”紧密联系在一起的“热点”议题还有耕地保护、生态环境保护、乡村基础设施建设、乡村医疗卫生、乡村文化教育、农民养老保险,等等^①。保护耕地,这既是国家意志(中共中央和国务院 2004 年下发 1 号文件把保护耕地的问题列为头等大事来抓),也是农民的愿望,如《希望的田野》叙述农民由对耕地的破坏转变为保护;再如《喜耕田的故事》中,喜耕田为了保护耕地不被破坏,与挖地卖沙的同村村民刘三鬼发生了激烈的冲突,最终喜耕田取得了胜利。医疗卫生,这是乡村尤其是偏远乡村最为缺乏的,喜家庄搞“土地流转”后经济稍有起色,就办起了村卫生所。《我的土地我的家》中的太福村办起了村集体的电脑室、图书阅览室、洗浴室,还给乡村老人发生活补贴。所有这些,都是“新农村”建设的题中之义。新世纪中国乡土电视剧在演绎这些题中应有之义时,一方面重犯中国当代文艺“图解政策”和概念化的老毛病,另一方面又能在关于“土地流转”与建设“新农村”的叙事想象中,对中国乡村的“旧三农”和“新三农”问题作适度的逼真反映,表达了对土地历史的反思与现实问题的关注和思考。

[作者单位:南京大学文学院]

^① 李兴阳:《新世纪中国乡土电视剧的现实发现与叙述选择》,《江苏社会科学》2014 年第 1 期。

中国古代三类班社论

解玉峰

摘要:从中国古代戏剧历史的发展来看,古代戏剧班社按其组成性质可分为三类,即家庭戏班、家班、职业戏班,其对中国古代戏剧的意义也不尽相同。家庭戏班,即以家庭成员为主的戏班,中国戏剧史上最早的南戏和元杂剧这两类戏剧似皆由家庭戏班搬演,但入明后,家庭戏班似退出戏剧舞台。明中叶后缙绅阶层豢养家班的风气,直接促成了明清文人写作传奇之风。作为一种纯粹非功利的戏班,家班在表演艺术上有可能精益求精。男性戏子组成的职业戏班本与家班并驾齐驱,但清中叶家班逐渐被取缔后,职业戏班乃成一枝独秀。职业戏班出于生计的考虑,一般不愿冒风险尝试文人新撰传奇,致使过去的良性循环被破坏。晚清以来的商业戏园则促成戏班由脚色制戏班变为名角制戏班,戏剧叙事变为以表现名角技艺为主,名角班的出现深刻改变了近代中国本土戏剧的样貌。

关键词:家庭戏班 家班 职业戏班 古典戏剧

西洋戏剧赖编剧、导演、演员三方分工、共同完成,中国古典戏剧也有编剧家,如关汉卿、高明、汤显祖等皆是,但无专门的“导演”,编剧家完成剧作后直接交付艺人搬演,或有艺人(如副末)知晓戏理,在演出前有所“吩咐”,类似“导演”,但此种艺人并不以“导演”为其专职,而是与其他艺人一样共同完成戏剧演出。

艺人演戏,无法单独行动,须与他人共同配合才成,故不能不组成班社(今称剧团)。从中国古代戏剧历史的发展来看,古代戏剧班社按其组成性质可分为三类,即家庭戏班、家班、职业戏班,其对中国古代戏剧的意义也不尽相同,以下略作阐述。

一、家庭戏班

所谓“家庭戏班”,即以家庭成员为主的戏班。自现有文献看,唐宋时中国已有很多家庭戏班。其时家庭戏班主要以歌舞、戏谑表演为主,如后世的“二小戏”、“三小戏”,或者更低级的杂要把戏一类。唐范摅《云溪友议》卷下“艳阳词”云:

有俳优周季南、季崇及妻刘采春自淮甸而来,善弄陆参军,歌声彻云。篇韵虽不及(薛)涛,容华莫之比也。元公(稹)似忘薛涛,而赠采春诗曰:“新妆巧样画双

蛾，慢裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏皱文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌。”《望夫歌》者，即啰唝之曲也（金陵有啰唝楼，即陈后主所建）。采春所唱一百二十首，皆当代才子所作，其词五、六、七言皆可和者。^①

按《云溪友议》所载，刘采春之女周德华亦善唱，“虽啰唝之歌不及其母，而《杨柳》之词采春难及”。周德华之唱应有其母之亲授，据此周季南、季崇兄弟的家庭戏班最多时可能有四人。刘采春母女擅唱，周季南、季崇兄弟或善滑稽戏谑。

又如南宋周南《山房集》卷四云：

市南有不逞者三人，女伴二人，莫知其为兄弟妻奴也，以谑丐钱。市人曰：“是杂剧者。”又曰：“伶之类也。”每会聚之冲要閈咽之市、官府之旁、迎神之所，画为场，恣旁观者笑之，自一钱以上皆取焉。^②

《山房集》所载这一家庭戏班成员共五人，三男二女，其表演显然以滑稽戏谑为主，其画地以为戏场的做法至近现代犹然。

又吴自牧《梦粱录》“百戏伎艺”条云：“又有村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷呈百戏伎艺，求觅铺席宅舍钱酒之赀。”^③周密《武林旧事》“瓦子勾栏”条云：“或有路歧，不入勾栏，只在要闹宽阔之处做场者，谓之打野呵。此又艺之次者。”^④这些就地做场的“路歧”人，所表演的应主要是杂耍把戏一类。

但自中国戏曲形成以后，家庭戏班也可以搬演成熟的南戏或元杂剧。南戏《错立身》、杂剧《蓝采和》反映的都是这种情况。《错立身》写到家庭戏班以王恩深为首，其女王金榜为台柱，第四出王恩深妻上场宾白中说：“老身赵茜梅，如今年纪老大，只靠一女王金榜，作场为活。本是东平府人氏，如今将孩儿到河南府作场多日。今早挂了招子，不免叫孩儿出来，商量明日杂剧。”^⑤这一家庭戏班在河南府勾栏演出，挂出“招子”（演出广告）后，勾栏内看客很多，“阵马挨满楼”。但因为河南府同知“换官身”，王恩深只好赶紧去勾栏内“散了看的”。以王恩深为首的家庭戏班，后来又因爱恋王金榜的贵族子弟完颜寿马的加入而增加了一位男性演员。这一家庭戏班能演多种杂剧，也能演短小的“院本”，且能在洛阳（剧中称河南府）这样大城市中的勾栏演出，故其成员应远不止四人。可惜《错立身》剧本未能提供更多信息。

杂剧《蓝采和》写到的家庭戏班以蓝采和为首，第一折蓝采和上场宾白中说：“小可人姓许，名坚。乐名蓝采和，浑家是喜千金，所生一子是小采和，媳妇儿蓝山景，姑舅兄

^① 范摅：《云溪友议》，《丛书集成初编》，商务印书馆1939年版，第55页。

^② 周南：《山房集》（清钞本），《宋集珍本丛刊》第67册，线装书局2004年影印本，第610页。

^③ 吴自牧：《梦粱录》卷二十，中国商业出版社1982年版，第179页。

^④ 周密：《武林旧事》卷六，中国商业出版社1982年版，第118页。

^⑤ 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局1979年版，第127页。

弟是王把色，两姨兄弟是李薄头。”^①可见其戏班是其一家四口外加“姑舅兄弟”、“两姨兄弟”两人，共六人，四男二女。他们在“梁园棚勾栏里做场”，一做二十年。蓝采和为台柱，因“误官身”被打四十大棒，后来汉钟离度脱蓝采和入道后，戏班生意艰难，“自从哥哥去了，勾栏里就没人看”。又过了三十年，王把色、李薄头都已七八十岁，无法登场演戏，“他每小的便做场，我们与他擂鼓”。可见家庭戏班内有表演技艺的传承。

元人夏庭芝所撰《青楼集》，成书于元至正十五年（1355），为记载元代戏剧演出最重要的文献。书中所录皆为女性歌妓、演员，从其对这些歌妓、演员的介绍看，多可见当时家庭戏班的情况。如《青楼集》“周人爱”条云：“京师旦色，姿艺并佳。其儿妇玉叶儿。”^②“张玉梅”条云：“刘子安母也。刘之妻曰蛮婆儿，皆擅美当时。其女关关，谓之‘小婆儿’，七八岁已得名湘湖间。”^③“天锡秀”条：“姓王氏，侯总管之妻也。善绿林杂剧，足甚小，而步武甚壮。女天生秀，稍不逮焉。”^④“朱锦绣”条云：“侯要俏之妻也，杂剧旦末双全，而歌声坠尘……侯又善院本。”^⑤“赵真真”条云：“冯蛮子之妻也，善杂剧，有绕梁之声。其女西夏秀，嫁江闰甫，亦得名淮浙间。江亲文墨，通史鉴，教坊流辈，咸不逮焉。”^⑥“事事宜”条云：“紫色歌舞悉妙，其夫玳瑁敛，其叔象头牛，皆副净色，浙西驰名。”^⑦《青楼集》所载女性歌妓、演员多见母女授受（也偶有师徒授受，如珠帘秀之高弟赛帘秀），夫妇、母女、女婿等共同组班，所演多为元杂剧、金院本一类。

陶宗仪《南村辍耕录》卷二十四“勾阑压”条提到的天生秀一家也应是家庭戏班：

至正壬寅（1362）夏，松江府前勾栏邻居顾百一者，一夕梦摄入城隍庙中，同被摄者约四十馀人……，一皆责状画字。时有沈氏子，以博银为业，亦梦与顾同，郁郁不乐，家人无以纾之。劝入勾栏观排戏，独顾以宵梦匪贞，不敢出门。有女官奴习呕唱，每闻勾栏鼓鸣，则入。是日，入未几，棚屋拉然有声。众惊散。既而无恙，复集焉。不移时，棚阽压。顾走入抱其女，不谓女已出矣，遂毙于颠木之下，死者凡四十二人，内有一僧人二道士。独歌儿天生秀全家不损一人。其死者皆碎首折肋，断筋溃髓。亦有被压而幸免者，见衣朱紫人指示其出。不得出者，亦曲为遮护云。^⑧

从“女官奴习呕唱”看，天生秀家的戏班演出也应是南戏或杂剧。但入明后、特别从明中期以后的史料来看，家庭戏班演出“二小戏”、“三小戏”或杂要把戏仍在继续，再

^① 隋树森：《元曲选外编》第二册，中华书局1959年版，第971页。

^② 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第22、23页。

^③ 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第24页。

^④ 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第26页。

^⑤ 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第29、30页。

^⑥ 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第31页。

^⑦ 夏庭芝：《青楼集》，《中国古典戏曲论著集成》（二），中国戏剧出版社1959年版，第39页。

^⑧ 陶宗仪：《南村辍耕录》，中华书局1959年版，第289、290页。

也看不到家庭戏班搬演南戏或杂剧。家庭戏班退出真正的戏剧演出,也可以理解。从演艺水准看,随着中国戏曲的日渐成熟,演出技艺日渐积累,职业化不断发展,家庭戏班渐无法跟职业戏班竞争。

二、家 班

所谓家班,即由缙绅富户豢养的戏班。帝王贵族豢养优伶以供其耳目之娱,由来已久,文献中多称“家乐”,春秋时鲁国卿大夫季氏“八佾舞于庭”,以至于孔夫子义愤填膺地说,“是可忍,孰不可忍也”,即显例。从史料记载来看,明中叶前帝王贵族所豢养优伶提供的娱乐方式主要是歌舞、戏谑或器乐演奏,春秋时的优孟、优施、汉武帝时的李延年、唐玄宗时的李龟年、张念奴等皆是。而明中叶以后,“家乐”转以演戏为主——毕竟戏剧的魅力胜于单纯的歌舞或滑稽戏谑。而且,明中叶以后随着江南商品经济的发达和民间财富的积累,缙绅阶层豢养家乐的数量也绝非前代可比。

养家班的风气在江南核心区域最为流行,此类史料极多,最典型者如张瀚(1513—1595)《松窗梦语》有:“(吴越)二三十年间,富贵家出金帛,指服饰器具,列笙歌鼓吹,招致十馀人为队,搬演传奇。好事者竟为淫丽之词,转相唱和。一郡城之内,衣食于此者,不知几千人矣。人情以放荡为快,世风以侈靡相高,虽逾制犯禁,不知忌也。”^①养家班的风气至清中叶时,因清廷三令五申的禁止,才逐渐消歇。

明清时期缙绅阶层豢养的家班有何特点呢?我们且看曹雪芹《红楼梦》第五十四回的一段描写:

一时,梨香院的教习带了文官等十二人,从游廊角门出来,婆子们抱着几个软包,——因不及抬箱,估料着贾母爱听的三五出戏的彩衣包了来。婆子们带了文官等进去,见过,只垂手站着。

贾母笑道:“大正月里,你师父也不放你们出来逛逛……薛姨太太、这李亲家太太都是有戏的人家,不知听过多少好戏。这些姑娘们都比咱们家姑娘见过好戏,听过好曲子。如今这小戏子又是那有名玩戏的人家的班子,虽是小孩子,却比大班子还强。咱们好歹别落了褒贬……”叫葵官:“唱一出《惠明下书》,也不用抹脸。只用这两出叫他们听个助意儿罢了。——若省一点力,我可不依。”文官等听了出来,忙去扮演上台……众人都鸦雀无闻……贾母便命个媳妇来,吩咐文官等叫他们吹一套《灯月圆》,媳妇领命而去。^②

以上文字提供了多方面信息:首先是贾府的家班人数十二人,有专门的教习;其

^① 张瀚:《松窗梦语》卷七,中华书局1973年版,第139页。

^② 曹雪芹:《红楼梦》,山东人民出版社1980年版,第686、687页。

次,这十二个小戏子来自“有名玩戏的人家的班子”,水平很高,比职业戏班(贾母所谓“大班”)还强;再次,当时有钱人养戏班者很普遍,“薛姨太太、这李亲家太太都是有戏的人家”;最后,家班除了演戏,还会其他技艺,如乐器演奏之类。

小说《红楼梦》提供的信息非常真实,完全可与其他文献相印证。如据梧子《笔梦叙》载万历年间常熟官僚钱岱(1541—1622)致仕归乡,有家乐“女优十三名”,其中罗兰姐因“习舞折腰成病,归母家”,故实际仍为十二名,其家门归属分别为:

末,王仙仙。小生,徐二姐。正旦,韩壬壬、罗兰。小旦,吴三三、周桂郎。老生,张寅舍。外,冯观舍。老旦,张二姐。备旦,月姐。大净,吴小三。二净,张五舍。小净,徐二姐。^①

按,《笔梦叙》所谓“二净”即“副净”,“小净”即“丑”,“备旦”当即“贴旦”,故钱岱家班实有(副)末、小生、老生、外、正旦、小旦、老旦、贴旦、大净、副净、丑十一门脚色(钱岱家班演戏之外,多习吹弹歌舞,故旦脚有叠脚)。

明中叶以来家班多为十二人,首先是因为南戏、传奇的“江湖十二脚色”,多则叠脚、少则缺门。王骥德《曲律·论部色》云:“今之南戏,则有正生、贴生(或小生)、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑(中净)、小丑(小净),共十二人,或十人,与古小异。”^②且十二人的人数演习歌舞,最宜成队。

家班的小戏子多为女孩子(也有个别家班主人养男伶者),一般十二岁左右(初买来训练时当更小),取其发育变声之前,年龄稍大便需遣散了。故钱谦益(1582—1664)《初学集》诗《冬夜观剧歌》有:

氍毹蹴水光盈盈,绣屏屈膝围小伶。十三不足十一零,金花绣领簇对行。^③
如财力允许,家班主人一般会聘请有名的教习教戏,如《笔梦叙》所载钱岱家的教习沈娘娘:

苏州人,少时为申相国家女优,善度曲。年六十馀,探喉而出,音节嘹亮。衣冠登场,不减优孟。^④

家班主人如果是“有名的玩家”,主人也会亲自指授。张岱《陶庵梦忆》说祁彪佳(1602—1645)之从兄祁豕佳“有梨园癖好”:

止祥精音律,咬钉嚼铁,一字百磨,口口亲授,阿宝辈皆能曲通主意。^⑤

清王应奎《柳南随笔》载常熟绅士徐锡允事云:

家畜优童,亲自按乐句指授,演剧之妙,遂冠一邑。诗人程孟阳为作徐君按曲

^① 据梧子:《笔梦叙》,《虞阳说苑 甲编》本。

^② 王骥德:《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第143页。

^③ 钱谦益:《牧斋初学集》卷九崇祯诗集五,《四部丛刊》影明崇祯本。

^④ 据梧子:《笔梦叙》,《虞阳说苑 甲编》本。

^⑤ 张岱:《陶庵梦忆》,上海古籍出版社1982年版,第39页。

歌，所谓“九龄十龄解音律，本事家门俱第一”，盖纪实也。^①

胡杰祉《侯朝公子传》说《桃花扇》的主人公侯方域“雅嗜声技，解音律，买童子吴阊，延名师教之，身自按谱，不使有一字讹错……梨园老底子莫不畏服其神也”^②。

潘之恒《莺嘯小品》中说家班主人吴越石“博雅高流”，吴越石排演《牡丹亭》，“先以名士训其义，继以词士合调，复以通士标其式”，故其家戏子演《牡丹亭》时：

能飘飘忽忽，另翻一局于缥缈之馀，以凄怆于声调之外。一字不遗，无微不极。^③

吴县人申时行(1535—1614)万历十一年(1583)曾任内阁首辅，万历十九年(1591)八月卸职后南归家居，蓄家乐一部。郑桐庵《周铁墩传》说：“吴中故相国申文定公家，所习梨园为江南称首。”^④申时行的家班演艺如此受推崇，其时的职业戏班也必然服膺。

如果说当时的职业戏班演出更偏重表演技艺，所演多是老戏，而在“有名的玩家”的调教下，家班演出更偏重戏剧精神意趣的传达，所演多为新戏及不断打磨的折子戏。故自明中叶至清中叶家班被取缔前，可谓中国古典戏剧文化生态最良好的一段时期。家班豢养非常耗费资财，非财力雄厚的缙绅富贵不能，但家班可谓一种纯粹非功利的戏班，只要家班主人有雅兴，即可搬演时兴传奇，不必计较演出效益。故明中叶后的家班豢养之风直接促成了文人写作传奇之风，文人完成传奇后往往直接交付家班搬演，如果演出效果良好，职业戏班也会竞相搬演，这样传奇全本在不断搬演的过程中也会不断打磨、积累出一些折子戏。故家班的存在，不但促使职业戏班搬演新戏，也促使其不断提高戏剧艺术追求，而不仅仅在技艺。

三、职业戏班

家庭戏班，虽或以演戏为业，当然有男有女，本文所谓职业戏班是指清一色男性组成的戏班（近代职业戏班才有女性加盟）。职业戏班的性别规则不知起于何时，或因优孟之属皆男性。至少自宋时，职业戏班已如此。宋周密《武林旧事》卷四记叙祇应宫廷的杂剧班，“刘景长一甲八人”，除刘景长外，还有“戏头李泉现，引戏吴兴祐，次净茆山重、侯谅、周泰，副末王喜，装旦孙子贵”^⑤。这位“装旦”的孙子贵显然应为男子。且祇

^① 王应奎：《柳南随笔》（卷二），《笔记小说大观》（第18编第7册），新兴书局，第4386页。

^② 胡杰祉：《侯朝公子传》，王树林《侯方域集校笺》，中州古籍出版社1992年版，第526页。

^③ 明潘之恒《艮史》“情痴”条“《观演牡丹亭还魂记书赠二孺》，俞为民、孙蓉蓉主编：《历代曲话汇编》（明代编第二集），黄山书社2009年版，第185页。

^④ 褚人获：《坚瓠集》癸集卷一，康熙三十年刊本。

^⑤ 周密：《武林旧事》，中国商业出版社1982年版，第72页。

应宫廷的杂剧班虽为“班”，所演以滑稽为主，故非真正意义的职业戏班。南宋理学家朱熹弟子陈淳（1159—1223）《上傅寺丞论淫戏札》云：

某窃以此邦鄙俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号“乞冬”。群不逞少年遂结集浮浪无赖数十辈，共相唱率，号曰“戏头”，逐家哀敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡。^②

陈淳此札提到其故里福建漳州“优人”所作之戏，不知哪类，或仍为杂剧院本一类。故其“优人”仍非真正意义的职业戏班。

元代家庭戏班演出南戏或杂剧者，有许多文献可证，职业戏班则未见。山西洪洞县明应王殿戏剧壁画（右图），上题“大行散乐忠都秀在此做场”，右上角落款“泰定元年四月”。画中七男、四女，居中者应为忠都秀（元著名女演员艺名多带“秀”字）。笔者颇疑此亦为家庭戏班，非职业戏班。

真正的职业戏班或在明代才出现，笔者所见较早的文献记载见于明陆容（1436—1497）《菽园杂记》卷十，云：

嘉兴之海盐，绍兴之余姚，宁波之慈溪，台州之黄岩，温州之永嘉，皆有习为倡优者，名曰戏文子弟，虽良家子弟不耻为之。其扮演传奇无一事无妇人，无一事不哭，令人闻之，易生凄惨，此盖南宋亡国之音也。其赝为妇人者名妆旦，柔声缓步，作夹拜态，往往逼真。士大夫有志于正家者，宜峻拒而痛绝之。^③

山西右玉县宝宁寺水陆画之一“往古九流百家诸士艺术众”（见下页图）乃明天顺年间（1457—1464）所绘，此图所绘伶人似皆为男性，上一组九人，下一组十人（右下身材矮小为侏儒），也应为两职业戏班之写照。

明代中后期，中国商品经济、特别是江南经济有较大发展，由此导致社会风俗、文化等多方面的转变。职业戏班乘此契机，当有较大发展。王载扬《书陈优事》记康熙年间苏州职业戏班说：“时郡城之优部以千计，最著者惟寒香、凝碧、妙观、雅存诸部。衣冠宴集，非此诸部勿观也。”^④王载扬说苏州康熙年间有职业戏班上千部，或有夸张，但



元代山西洪洞县明应王殿戏剧壁画

^① 陈淳：《上赵丞寺论淫祀》，《北溪大全集》卷四十七，文渊阁四库全书本。

^② 陆容：《菽园杂记》卷十，中华书局1985年版，第124页。

^③ 焦循：《剧说》卷六引《菊庄新话》，《中国古典戏曲论著集成》（八），中国戏剧出版社1959年版，第199页。

上百部应无问题。龚自珍《定庵续集》卷四《书金伶》载，乾隆四十九年（1784），苏州织造和扬州盐使为迎接乾隆南巡，从“苏、杭、扬三郡数百部”中精选演员和乐师，临时组成一个“集秀班”。吴敬梓《儒林外史》写到南京有戏班一百三十多班。清道光间，仙游县令陈盛韶《问俗录》卷三载福建仙游演戏风俗云：“俗喜歌舞，春秋社报神诞，里巷婚丧，靡不演剧，而价亦廉。合邑六十馀班，每班七八人，闽人通称曰‘七子班’。乐操土音，别郡人终日相对，不达一语。”^①

戏班如此之多，艺术当然有优劣，水平高的称“坐城班”，次等的为“江湖班”。坐城班的演艺是为当地官府和缙绅认可的，有资格被“换官身”入官府演出或在公私宴席上演出。林小泉嘉靖初年曾任苏州太守，何良俊《四友斋丛说》载其事云：“公（林小泉）余多暇日，好客，喜燕乐，每日有戏子一班，在门上伺候呈应，虽无客亦然。”^②这里“伺候呈应”的戏班必定是坐城班。本地如有戏馆，自然也是坐城班才有资格演出。乡间因酬神祭祀，为示郑重，也会高价聘请坐城班。张岱《陶庵梦忆》载绍兴祭祀严助的演出云：“夜在（严助）庙演剧，梨园必请越中上三班，或雇自武林者，缠头日数万钱。”^③

江湖班四处漂泊求生，当然没有坐城班日子舒服。坐城班、江湖班的区分，近代犹然。近人刘焕林《澄西农村的演剧和杂戏》云：“江阴做京戏的人，是一种专门的职业。他们这种组织，叫做班子。……他们住在一起，互相合作，到处流浪。除了一二副班子有一个长期的戏院在都市外，一般都是像水里的浮萍，东西飘荡的。”^④

当然坐城班、江湖班并非全无联系，艺之精者本在江湖班，也可加入坐城班；坐城班也可能有淘汰，年老的戏子可能被江湖班聘请教戏。职业戏班为了生存，不得不在艺术上努力追求。如侯方域《马伶传》写到明末南京最有名的两个戏班兴化部、华林部唱对台戏，同时演出《鸣凤记》，很多看客当场品评高低。兴化部净脚马伶扮严嵩，不及



明天顺年间绘山西右玉县宝宁寺水陆画之一：“往古九流百家诸士艺术众”

^① 转引自郑尚宪《莆仙戏史论》，中国戏剧出版社2006年版，第95页。

^② 何良俊：《四友斋丛说》卷十三，中华书局1959年版，第109页。

^③ 张岱：《陶庵梦忆》，上海古籍出版社1982年版，第34页。

^④ 刘焕林：《澄西农村的演剧和杂戏》，《民众教育》5卷4—5期，1937年。

华林部的李伶，致使兴化部败北。马伶自惭技不如人，奔往北京某相国家，“求为其门卒三年”，朝夕观察、揣摩。后重返南京，再与华林部比赛，大获全胜，李伶甘拜下风。

职业戏班与家班也有艺术交流。如前引据梧子《笔梦叙》提到的钱岱家伶人罗兰姐，《笔梦叙》又云：“罗兰姐者，其父为罗鸣九，瑞霞班老旦。瑞霞班为郡中第一，而罗又为瑞霞子弟中第一。”可见罗兰姐应得其父亲授。又如《桃花扇》写到的苏昆生（1605—1679），其演艺颇得一些文人欣赏，吴伟业曾写信将其推荐给水绘园主人冒襄，云：“大梁苏昆生兄，于声音一道，得其精微，四声九宫，清浊抗坠，讲求贯穿于微妙之间。……水绘园中不可无此客。”^①苏昆生应出身职业戏班，但也曾为家班教习，这样的人自会促进职业戏班、家班的艺术交流。

清乾隆中叶以前，职业戏班的规模一般较小，从史料来看，一般八、九人的居多，戏班一般也无叠脚现象。胡应麟（1551—1602）《少室山房笔丛》云：“今优伶辈呼子弟，大率八人为朋，生、旦、净、丑、副亦如之。”^②卜世臣（1572—1645）《冬青记·凡例》有：“近世登场，大率九人。此记增一小旦、一小丑。然小旦不与贴同上，小丑不与丑同上，以人众则分派，人少则相兼，便于搬演。”^③故家班的十二人，实较职业戏班为多。

但乾隆中叶以后，职业戏班的人数大增，如乾隆五十五年（1790），为给乾隆帝弘历祝寿，徽商先后组织了三庆、四喜、启秀、霓翠、和春、春台等徽班进京，这些徽班常多达上百人。这样，戏班中自然会有叠脚现象。进京徽班如此，各地民间乱弹班也应如是，唯目前相关民间乱弹班可靠史料较少，尚待进一步确证。故乾隆中叶后的职业戏班可谓职业戏班发展的第二阶段，其所对应的历史恰是被称为“花部”或“乱弹”的民间戏剧的崛起。

我们认为乾隆中叶以后为职业戏班发展的第二阶段，一方面是从戏班构成着眼，另一方面则从文人、艺人的主从关系着眼。乾隆中叶以前，文人趣味可借助家班间接影响于职业戏班，故文人阶层在整个戏剧活动中起着主导性作用，戏剧编撰、曲唱、表演等皆有浓厚的文人趣味，艺人则唯文人马首是瞻，主要是附从意义的。但乾隆中叶以后的情况则大异。一方面，职业戏班已积累了很多足够保持其营业的折子戏，不愿冒风险尝试文人新撰传奇；另一方面，家班之风消歇后，文人新撰传奇的案头化倾向也更加严重，他们大部分是把传奇视为一种文体写作，更少考虑演出效果。——其结果便是，文人与艺人的关系自然变得极其疏远，职业戏班搬演的大都是来自“南洪北孔”之前杂剧、传奇的折子戏。与此同时，以各地方言土语入唱的民间戏剧大兴（文人贬斥为“花部”、“乱弹”），这些“花部”戏都是戏曲艺人（也可能有最底层的读书人）自编自导，也不必劳驾文人编撰过于高雅的曲辞，因为“花部”戏演出对象主要是不识字的“愚

^① 冒襄辑：《同人集》卷四，冒氏家藏原刻本，第61页。

^② 胡应麟：《少室山房笔丛》，上海书店出版社2001年版，第426页。

^③ 蔡毅编：《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第1299页。

夫愚妇”。清中叶以后，职业戏曲艺人开始成为戏剧活动的主体，这正是后来京戏名角班出现的大背景。

晚清名角班的出现，可谓职业戏班发展的第三阶段。晚清名角班以前，中国传统戏班（包括家班、家庭戏班）都是脚色制戏班，班中的演员各自担任某门脚色的表演，其地位基本上是平等的。名角制戏班则是以挂头牌的某名角为首，戏班人员皆有其等级归属。头牌以下是二牌和三牌演员，总称为头路。头路演员以下是二路演员，二路演员在演出中多扮演地位较重要的配角，以辅佐头路演员。二路演员以下是三路演员，他们在演出中扮演次要的配角，为头路、二路演员服务。三路演员以下是龙套，即扮演士兵夫役等随从人员及群众的演员的统称。这样，由最底层的龙套、三路演员、二路演员（也可称“角儿”）以及一路的三牌、二牌、头牌等共同组成一等级森严的金字塔式戏班，头牌演员则高居金字塔顶端。

从艺术表现说，名角班当然有非常大的弊病，最大的弊病是使得戏剧叙事变为以表现名角技艺为中心^①。但从另一方面看，名角班也很“公平”。在名角班中，各类演员，无论名角，还是龙套，都是凭自己的“玩艺儿”吃饭，所谓“应什么工，拿什么钱，就得干什么活”。名角班鼓励的是“个人主义”，提倡为个人名利而努力奋斗，强烈的竞争性迫使各种演员，从龙套到名角，努力提高个人的技艺，拼命往上爬。

从脚色制戏班到名角制戏班，当然并非艺术客观规律使然，而完全是利益驱动使然，具体说即近代城市商业性戏园的推动。名角班的利益分配与近代商业戏园的经营是非常契合的。自康熙年间起，苏州、北京等大城市虽然出现了一些商业性戏园（或假名为茶楼、酒楼、饭庄），但其数量、规模都极其有限。甲午战争后，中国的商品经济在内外各种力量的推动下，已经有很大的发展，中国交通业、特别是铁路业的发展，促成了上海、北京、天津、汉口、济南、青岛、沈阳、哈尔滨、南京、苏州、杭州、开封、广州等新兴的大商业城市以及一些中小城市，都相继出现了商业性戏园。凡有戏园处，往往即有京戏的活动足迹。故京戏以名角为中心的组班方式很快为各地戏班所效仿，从而深刻改变了近代中国本土戏剧的样貌。

[作者单位：南京大学文学院]

^① 具体请参阅拙作《论角儿制》（《戏剧：中央戏剧学院学报》2006年第1期），此不赘述。

宋辽金元明宫廷傩仪钩沉

黎国韬

摘要:通过史料钩沉和分析可知,北宋后期、南宋、辽金、明朝末年均有宫廷傩仪的施行,只有元朝一代,可以算作宫廷傩仪的衰亡时期。据此不但可以勾勒出唐五代以后宫廷傩仪的发展历程,也可以进一步说明:清人关于宫廷傩仪不见于正史的说法是不准确的;而近代学界将契丹“惊鬼”之俗和蒙古“脱灾”之俗视为傩仪也不准确;至于把元朝的国俗“游皇城”等同于傩仪一说,则更加不能成立,因为那是和密宗仪式联系在一起的。

关键词:宋辽金元明 宫廷 傩仪 密宗 原始信仰

清代学者秦蕙田编撰过一部名为《五礼通考》的书,书中指出:“自唐以后,傩之礼不见于正史。”^①虽然这是一部很权威的礼学著作,但这句话说得却不那么准确。据《宋史·向敏中传》记载:

是冬,真宗幸澶渊,赐敏中密诏,尽付西鄙,许便宜从事。敏中得诏藏之,视政如常日。会大傩,有告禁卒欲倚傩为乱者,敏中密使麾兵被甲伏庑下幕中。明日,尽召宾僚兵官,置酒纵阅,无一人预知者。命傩入,先驰聘于中门外,后召至阶,敏中振袂一挥,伏出,尽擒之,果各怀短刃,即席斩焉。既屏其尸,以灰沙扫庭,张乐宴饮,坐客皆股栗,边藩遂安。^②

上引史料述及北宋真宗时期,西部边疆地区于季冬施行傩仪的一些情况,可证傩仪并非“不见于正史”。不过,秦蕙田的话还是应该引起学界注意,因为周、汉、唐时期盛极一时、常常见于重要典籍的宫廷傩仪(案,汉代以来宫廷傩仪一般即指大傩仪),在宋辽金元明各朝正史中出现的频率的确很低很低,为什么会出现如此情况呢?这种被视为傩戏艺术产生之直接渊源的古代仪式在唐以后的真正发展历程又是怎样的呢?这类问题均值得作专文探讨。再者,除了清人以外,近代学者对于宋辽金元明时期的宫廷傩仪也存在不少误解,自然亦有澄清的必要,以下试论述之。

* 本文系国家社科基金青年项目“汉唐戏剧新考”(批准号:12CZW045)的阶段性成果。

① 秦蕙田:《五礼通考》卷五十七,新兴书局(台北)1970年版,第3326页。

② 脱脱等:《宋史》卷二百八十二,中华书局1985年版,第9555页。

首先,让我们关注一下宫廷傩仪在北宋的发展情况,其中一项重要的参考材料乃欧阳修、苏洵等奉敕编撰的《太常因革礼》^①。这是一部官修礼书,凡一百卷,编于仁宗嘉祐(1056—1063)间,当时属于权威之作。由于书内没有一字提及大傩仪,所以大致可以推断,在北宋的前期和中期,官方对于这种仪式极不重视,甚至基本未在宫廷施行过^②。后来元人脱脱等编撰《宋史》时,《礼志》之中也没有一字提及大傩仪,可作为以上推论的佐证。

不过,到了北宋后期的徽宗政和(1111—1117)年间,官方对于宫廷傩仪明显恢复了重视,这有当时议礼局官知枢密院郑居中等编撰的《政和五礼新仪》为证。该书也属官修性质,凡二百二十卷,其卷一百六十三“军礼”之中,就编载了宫廷大傩仪的施行细节,兹择录如次:

前一日,所司奏闻,儕子选年十二以上十五以下充。著假面,衣赤布裤褶,二十四人为一队,六人作一行,凡四队。执苇者十二人,著赤帻襆衣,执鞭。上人二人,其一著假面,黄金[四]目,蒙熊皮,元衣朱裳,右执戈、左扬楯。其一为唱帅,著假面,皮衣。执棒鼓角各十,合为一队,队内有鼓吹令一员,太卜令一员,各监所部。巫师二人,太祝一员。有司预备每门雄鸡及酒,陈于宫城正门,皇城诸门,磔禳设祭。执事者开瘗坎,各于皇城中门外之右方深取,足容物。先一日之夕,儕者各赴集所,具器服,依次陈布以俟。其日未明,诸卫依时刻勒所部,屯门列仗,入陈于阶如常仪。鼓吹令帅儕者立于宫门外。内侍诣皇帝所御殿前奏:“儕子备,请逐疫。”奏讫,出,命内侍伯六人分引儕者于宫门,以次入,鼓噪以进,执戈扬楯。唱帅、儕子和。……凡使一十二神追恶鬼,……周呼讫,前后鼓噪而出,诸队各取门出郭。……^③

书中所载大傩仪的施行过程甚为详备,其中参与者、执事者、穿戴、傩神形象等方面,均与北齐、隋朝、盛唐时期的宫廷傩仪较为相似,这只须和《隋书·礼仪志》、《通典·开元礼纂·军礼》等记载略作比对,就一目了然了^④。当然,也存在着一些不同,比如选儕

^① 案,该书收入《丛书集成初编》第1043~1046册,中华书局1985年版。

^② 案,北宋前期和中期对大傩仪的轻视,可能也和五代战乱导致仪礼、乐官、乐器等缺失有关,由于史料不多,暂难论详。

^③ 郑居中等:《政和五礼新仪》卷一百六十三,《文渊阁四库全书》647册,商务印书馆(台北)1986年版,第719页。

^④ 案,有关北朝、隋唐时期大傩仪的具体情况,详拙稿《古剧考原》(中山大学出版社2011年8月版)上编第七章所述,不赘。此外,《政和五礼新仪》卷一百六十三“军礼”中还载有“州县傩仪”,其施行程序与《通典·开元礼纂·军礼》所载的“州县傩仪”也基本一致。

子“四队”共九十六人，这就与前代傩子的人数多不相符。另外，“上人”取代了原本傩神“方相氏”的地位，也是前代宫廷傩仪中未有过的现象。

据《韵语阳秋》记载：“政和中，徽宗新创禁中傩仪，有旨令翰苑撰文。”^①由此可见，《政和五礼新仪》所载的宫廷傩仪实由北宋徽宗参照前代大傩仪而亲手改定。由于徽宗笃信道教，所以便用道教的“上人”取代前朝的“方相氏”成为傩仪的领导者。复因《政和五礼新仪》在《四库全书》中被列作政书，故不甚为治经学者注意，所以精通礼学的秦蕙田氏，虽然在《五礼通考》中备录历代各类傩仪的史料，却偏偏遗漏了如此重要的一段。也恰恰是这一段史料，让我们有理由相信，北宋后期官方对于宫廷傩仪的施行已经恢复了重视。

另外一条重要的史料也可佐证上面的提法。据南宋人陆游的《老学庵笔记》记载：“政和中大傩，下桂府进面具。比进到，称一副。初讶其少。乃是以八百枚为一副，老少妍陋，无一相似者，乃大惊。至今桂府作此者，皆致富。天下及外夷皆不能及。”^②由此可见，为了迎合政和年间“新创禁中傩仪”的施行，桂府一地专门进贡了“一副”面具，全套有“八百枚”之多，足以证明当时宫廷傩仪施行的规模是十分庞大的。

而到了北宋末期的徽宗宣和(1119—1125)年间，宫廷傩仪依然盛行，但在具体施行仪制上发生了不少变化，这在《东京梦华录·除夕》中可以找到证据：

至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官、诸班直，戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲装将军。用镇殿将军二人，亦介胄，装门神。教坊南河炭丑恶魁肥，装判官。又装钟馗小妹、土地、灶神之类，共千余人，自禁中驱祟出南薰门外转龙弯，谓之“埋祟”而罢。是夜禁中爆竹山呼，声闻于外。士庶之家，围炉团坐，达旦不寐，谓之“守岁”。^③

以上所述的大傩仪，不但与汉唐旧仪有诸多不同，与《政和五礼新仪》相比也有较大区别，这主要体现在以下几个方面：其一，不再妆扮方相氏，而改以将军、门神、判官等为主要傩神；其二，傩仪中有钟馗小妹、灶神、土地之类的杂神，多为前代宫廷傩仪所未见；其三，教坊乐工参与仪式之中，并成为主要傩神的妆扮者，是见诸历史记载的第一次，在很大程度上说明这种仪式的娱乐成分比较多；其四，妆神的数目多至“千余人”，规模较政和新仪还要盛大，即使政和间桂府所进的八百枚面具亦不敷所用。

据《东京梦华录》作者孟元老在《序》中自称，北宋崇宁癸未(1103)他至京居住，建炎元年(1127)避地江左，至南宋绍兴丁卯(1147)间追记旧事写成此书。所以书中记载的宫廷傩仪，其施行时间当在北宋末年，而且是在政和“新创禁中傩仪”基础上的进一步创新，这可能是受到了民间傩仪形态的影响。据《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸

^① 葛立方：《韵语阳秋》卷十七，何文焕编《历代诗话》，中华书局1981年版，第626页。

^② 陆游：《老学庵笔记》卷一，《陆放翁全集》上册，中国书店1986年版，第2页。

^③ 孟元老撰、李士彪注：《东京梦华录》卷十，山东友谊出版社2001年版，第107～108页。

军呈百戏》记载：

忽作一声如霹雳，谓之“爆仗”，则蛮牌者引退，烟火大起，有假面具披发，口吐狼牙烟火，如鬼神状者上场。着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足，携大铜锣随身，步舞而进退，谓之“抱锣”。绕场数遭，或就地放烟火之类。又一声爆仗，乐部动《拜新月慢》曲，有面涂青碌，戴面具金睛，饰以豹皮锦绣看带之类，谓之“硬鬼”。或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，为驱捉视听之状。又爆仗一声，有假面长髯，展裹绿袍靴筒，如钟馗像者，傍一人以小锣相招和舞步，谓之“舞判”。继有二三瘦瘠，以粉涂身，金睛白面，如骷髅状，系绣围肚看带，手执软仗，各作魁谐趋跄，举止若排戏，谓之“哑杂剧”。^①

所谓“百戏”，也就是“散乐”，主要源自民间表演技艺。从上引来看，有鬼神妆扮、硬鬼出场、钟馗（判官）逐鬼等场景，分明是民间驱傩仪式在戏剧舞台上的反映。更重要的是，这种表演可以在“驾登宝津楼”时被皇帝亲眼看见，完全有可能影响到宫廷傩仪的进一步创新与施行。另据《东京梦华录》记载：“自入此月（十二月），即有贫者三数人为一火，装妇人、神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱，俗呼为‘打夜胡’，亦驱祟之道也。”^②既证明当时民间傩仪盛行，也证明当时民间傩仪形态与诸军所呈“百戏”表演是相近的。

约而言之，在北宋前期和中期，官方对于傩仪的施行并不重视，所以礼书、正史的记载多有缺失。及至北宋后期的政和年间，始有徽宗新创的禁中傩仪出现，并被编入《政和五礼新仪》这部官方礼书之中。进而则受民间傩仪的影响，宣和年间宫廷傩仪的形态又再次创新，于是出现了《东京梦华录》所载“除日禁中呈大傩仪”的场景。

二

接下来看南宋宫廷傩仪的情况，其施行形态与北宋末年的大傩仪非常接近。《梦粱录·除夜》及《武林旧事·岁除》所载可为证：

禁中除夜呈大驱傩仪，并系皇城司诸班直，戴面具，著绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、五色龙凤、五色旗帜，以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外，转龙池湾，谓之“埋祟”而散。^③

禁中以腊月二十四日为小节夜，三十日为大节夜，呈女童驱傩，装六丁、六甲、六神之类，大率如《梦华》所载。^④

^① 孟元老撰、李士彪注：《东京梦华录》卷七，山东友谊出版社2001年版，第74页。

^② 孟元老撰、李士彪注：《东京梦华录》卷十，山东友谊出版社2001年版，第106页。

^③ 吴自牧撰、傅林祥注：《梦粱录》卷六，山东友谊出版社2001年版，第76~77页。

^④ 周密撰、傅林祥注：《武林旧事》卷三，山东友谊出版社2001年版，56~57页。

不难看出,南宋宫廷傩仪也妆钟馗、判官、将军、门神等人物,也使用教坊、鼓吹乐工^①,这种仪式显然是《东京梦华录》所载宣和大傩仪的延续。值得一提的是,《武林旧事》中的史料言及“呈女童驱傩”,这在东汉以至五代的宫廷傩仪中还不曾有过,可视为南宋大傩仪的进一步新创。由此亦可知,南宋官方对于宫廷傩仪也较为重视,元人编撰《宋史·礼志》时没有把大傩仪记录下来,其实是修史者的一种遗漏。

与此同时,傩仪在民间也大行其道,如《梦粱录》记载:“自入此月(十二月),街市有贫丐者三五人为一队,装神鬼、判官、钟馗、小妹等形,敲锣击鼓,沿街乞钱,俗呼为‘打夜胡’,亦驱傩之意也。”^②而刘镗《观傩》诗所述则更为具体:

寒云岑岑天四阴,画堂烛影红帘深。鼓声渊渊管声脆,鬼神变化供剧戏。金洼玉注始淙潺,眼前倏已非人间。夜叉蓬头铁骨朵,赭衣蓝面眼迸火。魑魅网象初僕伶,跪羊立豕相嘎嘎。红裳姹女掩蕉扇,绿绶髯翁握蒲剑。翻筋踢斗臂膊宽,张颐吐舌唇吻干。摇头四顾百距跃,敛身千态万罿索。青衫舞蹈忽屏营,彩云揭帐森麾旌。紫云金章独据案,马鬢牛奴两披判。能言祸福不由天,躬履率越分愚贤。蒺藜奋威小鬼服,鼙鼓扬声大髽哭。白面使者竹筱枪,自夸搜捕无遗藏。牛冠鉗卷试阅检,虎胄肩戴光暎闪。五方点队乱纷纭,何物老妪绷犹熏。终南进士破鞬绔,嗜酒不悟鬼看观。奋髯瞠目起婆娑,众邪一正将那何。披发将毕飞一诀,风卷云收鼓箫歇。夜阑四坐惨不怡,主人送客客尽悲。归来桃荔坐深筒,翠鹗黄狐犹在眼。自歌楚些大小招,坐久魂魄游逍遙。会稽山中禹非死,铸鼎息壤乃若此。又闻鬼奸多冯人,人奸冯鬼奸入神。明日冠裳好妆束,白昼通都人面目。^③

诗的作者刘镗号秋麓,南宋南丰人,著名文学家刘壩(1240—1319)的叔父。诗中所记,实为南宋时期赣地之傩仪。如果仪式中的神祇均由真人扮演(不排除木偶装扮的可能),则其规模较诸南宋宫廷大傩仪也不会逊色多少。而且仪式中的一部分神鬼,在宫廷傩仪中还未来得及展现,这也在一定程度上佐证,两宋民间傩仪的进化步伐已经走在了宫廷傩仪的前面。

约与北宋同时的是辽朝,约与南宋同时的是金朝,这两国是否也有宫廷傩仪的施行呢?在元人所编的正史《辽史》和《金史》中同样找不到踪迹,但其他史料还是为此提供了线索,兹录如次:

《吴兴丛书》辑《辽金元三朝宫词》之《辽宫词·大傩耀兵》云:飞龙吼虎战国

^① 案,南宋高宗绍兴末罢省教坊,其职能遂为“教乐所”取代,故《梦粱录》改用“教乐所伶工”的称谓。详拙文《历代教坊制度沿革考》(载《文学遗产》2015年第1期)所述,不赘。

^② 吴自牧撰、傅林祥注:《梦粱录》卷六,山东友谊出版社2001年版,第76页。

^③ 案,该诗原载《江西诗徵》卷二十四,引自余大喜先生《赣傩二题》一文,载《中华戏曲》十四辑,山西古籍出版社1994年版,第205~206页。

驰，鞭箠中原大柄持。自诩英雄同项羽，故教嫔御学虞姬。^①

《大金国志》：(正隆二年，1157)冬，制点阵之法十有余条，因大傩耀兵，有飞龙、腾蛇、吼虎、鱼丽之变，以示威武。^②

由此可见，辽、金二国也有宫廷傩仪，而且都展示出了施行形态上的特点，也就是将该仪式与“耀兵”结合起来。这是有前朝做法可以因循的，不妨看看以下两条史料：

《魏书·礼志四》：(北魏高宗和平三年)十二月，因岁除大傩之礼，遂耀兵示武。更为制，令步兵陈于南，骑士陈于北，各击钟鼓，以为节度。……南败北捷，以为盛观，自后踵以为常。^③

《通典·礼三十八·军三》：(北齐武成帝)河清年中定令，岁十二月半讲武，至晦逐除。二军兵马，右入千秋门，左入万岁门，并永巷南下，至昭阳殿北，二军交。一军从西上合，一军从东上合，并从端门南，出阊阖门前桥南，戏、射并讫，送至城南郭外罢。^④

自上引可知，早在北朝时期，北方民族施行宫廷傩仪的时候就将这一仪式与“耀兵示武”、“讲武”结合在一起。如果说拓跋鲜卑之有傩仪是受南朝文化的直接影响，那么契丹辽国之有傩仪当是受唐五代文化的直接影响，而女真金国之有傩仪则是受两宋文化的直接影响，只是他们都不约而同地将汉人仪典与军事演习结合起来。这很符合北方诸民族尚武、善战的特点，也可以说是辽、金宫廷傩仪有别于两宋仪制的地方。

另外值得一提的是，据《辽史·礼志六·岁时杂仪》记载：“正旦，国俗以糯饭和白羊髓为饼，丸之若拳，每帐赐四十九枚。戊夜，各于帐内窗中掷丸于外。数偶，动乐，饮宴。数奇，令巫十有二人鸣铃，执箭，绕帐歌舞，帐内爆盐炉中，烧地拍鼠，谓之‘惊鬼’，居七日乃出。”^⑤从功能的角度来看，辽国“惊鬼”这一“国俗”与汉人傩仪的“驱鬼逐疫”颇为相似，但“惊鬼”显然属于契丹族内部产生的原始信仰，不宜与汉族中经历了长久发展、并且已经制度化的傩仪相提并论。

三

如前所述，虽然在《宋史》、《辽史》、《金史》的《礼志》中找不到线索，但实际上，两宋、辽金俱有宫廷傩仪的施行，那么元代的情况又怎么样呢？不妨先看《元史·祭祀志六·国俗旧礼》中的一段记载：

^① 杨启孝编：《中国傩戏傩文化资料汇编》，财团法人施合郑民俗文化基金会(台北)1993年，第131页引。

^② 宇文懋昭撰、崔文印校证：《大金国志校证》卷十四，中华书局1986年版，第195页。

^③ 魏收：《魏书》卷一百八，中华书局1974年版，第2810页。

^④ 杜佑撰、王文锦等校点：《通典》卷七十八，中华书局1988年版，第2125页。

^⑤ 脱脱等：《辽史》卷五十三，中华书局1974年版，第877页。

世祖至元七年，以帝师八思巴之言，于大明殿御座上置白伞盖一，顶用素段，泥金书梵字于其上，谓“镇伏邪魔护安国刹”。自后每岁二月十五日，于大殿启建白伞佛事，用诸色仪仗社直，迎引伞盖，周游皇城内外，云与众生祓除不祥，导迎福祉。……大都路掌供各色金门大社一百二十队，教坊司云和署掌大乐鼓板、杖鼓、筚篥、龙笛、琵琶、筝、箫七色，凡四百人。兴和署掌妓女杂扮队戏一百五十人，祥和署掌杂把戏男女一百五十人。仪凤司掌汉人、回回、河西三色细乐，每色各三队，凡三百二十四人。……至十六日罢散，岁以为常，谓之“游皇城”。夏六月中，上京亦如之。^①

对于这种“国俗”，元人杨孚《滦京杂咏》也有提及：“百戏游城又及时，西方佛子阅宏规。彩云隐隐旌旗过，翠阁深深玉笛吹。”杨氏自注云：“每年六月望日，帝师以百戏入内，从西华人，然后登城设宴，谓之‘游皇城’是也。”^②就此，麻国钧先生曾发表议论云：

诚然，古籍中没有说它是傩。但在白伞盖上，却大书“镇伏邪魔，护安国利[刹]”八个字，又明确指出此仪轨的目的乃“祓除不祥，导迎福祉”，与傩的宗旨一致。今天在全国各地，有各种形态的傩，尤其在少数民族那里，有许多驱鬼降魔仪式，也不称为傩，但我们仍以傩来看待。这种各时代、各地区、各民族中不同形态的傩，正体现了中国傩文化的丰富性。^③

麻先生在傩仪研究方面取得了很多成果，但仅就这个问题而言，笔者并不同意他上述的讲法。理由有二：其一，虽然“驱鬼降魔”的功能一致，但“游皇城”是蒙古族的“国俗旧礼”，当然不能与汉族自古流传的傩仪混为一谈。其二，更重要的是，这种国俗受帝师八巴思的倡议而施行；元代皇室信奉佛教密宗，并以密宗喇嘛为“帝师”，且无一例外是萨迦派的人物，因此“游皇城”实与佛教密宗仪式有密切关系，“白伞佛事”四字亦可为证；由于密宗是一种成熟形态的外来宗教，与作为巫术信仰的傩仪肯定不能混为一谈；否则的话，道教之中也有驱鬼仪式，拜火教之中也有驱魔仪式，难道也可以与佛教密宗等而言之？这当然无法令人接受。

与“游皇城”性质相近的元朝国俗旧礼还有一种谓之“脱灾”，又谓之“射草狗”，亦见于《元史·祭祀志六》所载：

每岁，十二月下旬，择日，于西镇国寺内墙下，洒扫平地，太府监供彩币，中尚监供细毡针线，武备寺供弓箭环刀，束稊草为人形一，为狗一，剪杂色彩段为之肠胃，选达官世家之贵重者交射之。非别速、札刺尔、乃蛮、忙古、台列班、塔达、珊瑚、雪泥等氏族，不得与列。射至糜烂，以羊酒祭之。祭毕，帝后及太子嫔妃并射

^① 宋濂等：《元史》卷七十七，中华书局1976年版，第1926～1927页。《元史·泰定帝纪》亦有记载云：“（泰定元年二月）甲子，作佛事，命僧百八人及倡优百戏，导帝师游京城。”（卷二十九，第644页）

^② 顾嗣立编：《元诗选·初集·庚集》，中华书局1987年版，第1965页。

^③ 麻国钧：《元傩与元剧》，《戏剧》1994年第1期第25页。

者，各解所服衣，俾蒙古巫觋祝赞之。祝赞毕，遂以与之，名曰“脱灾”，国俗谓之“射草狗”。^①

这种国俗，明显也有驱灾逐疫的功能，所以才名曰“脱灾”；但与前述辽人“惊鬼”国俗产生于契丹族内部相似，是从蒙古族内部产生的原始信仰，所以也不应与汉族自古相传的傩仪等同。约而言之，元朝才是真正没有宫廷傩仪的时代^②。究其主要原因，当是由于元朝皇室为蒙古族人，自有其成熟形态的宗教信仰——密宗，国俗之中也有与傩仪功能相近的“脱灾”，因此汉族的傩仪就难以在宫廷之中再行其道了。澄清这一点实在很有必要，因为目前学界还有不少学者将元代密宗的驱魔仪式等同于傩仪，进而又将明清喇嘛“跳布扎”（跳步咤）等藏密仪式也等同于傩仪，这都是不符合事实的。

鉴于上述，我们不妨认为元朝乃中国古代傩仪的衰亡时代，这还有明代著名大臣邱濬在其《大学衍义补》（卷六十四）中的一段话作为佐证：

傩者，索室以去其不祥，其法始于《周礼·方相氏》，而其事见于《月令》之三时。季春行于国中，仲秋行于官禁，惟季冬谓之大傩，则通上下行之也。虽以孔子之圣，亦从乡人之所行，盖有此礼也。若无此礼，圣人岂苟于同俗者哉？汉唐以来，其法犹存。汉以中黄门为之，盖以其出入禁掖为便。今世此法不传，然宫中邃密，阴气偏盛，不能无影响之疑，于是乎，假外道以驱除之。元人至，遣西番僧入宫持咒。每岁元正，命所谓佛子者张白伞盖，遍游都城，此何理也？臣请斟酌汉唐之制，俾内臣依古制以为索室逐疫之法，是亦辟异端、严宫禁之一事也。^③

由此可见，早在明代，已有学者把“佛子张白伞盖”这种“西番僧”带来的密教仪式视为“异端”而非傩仪，也正因元代宫廷并不行傩，邱濬才奏请皇帝复依“汉唐之制”而行之。那么邱濬的奏请有否得到批准呢？《续通志》的编者在书中《礼略·军礼·时傩》里面指出：

唐时傩礼大率依仿后汉之制，惟于季冬一行之。《宋史》遂不复载，观《东京梦华录》所言，大抵杂以委巷鄙俚之说，盖唐时犹以为国家之典礼，至宋则直以戏视之，而古意益微矣。此史志所以削之与？辽、金、元、明俱无傩礼。明臣邱濬《大学衍义补》：“请斟酌汉唐之制，俾内臣依古制为索室逐疫之法。”然亦未见施行也。^④按照此说，丘濬的建议似乎并未收到成效。然而，《续通志》编者所述亦不尽可靠，因为前文已经证明辽、金两朝并非没有傩礼，即使宫廷傩仪衰亡以后的明代宫廷，也曾经举行过傩仪。兹录相关史料如次：

明人刘若愚《酌中志》：钟鼓司，掌印太监一员，金书数十员，司房、学艺官二百

^① 宋濂等：《元史》卷七十七，中华书局1976年版，第1924～1925页。

^② 案，元代民间汉人族群内自然仍有傩仪施行，这一点毋庸多叙。

^③ 杨启孝编：《中国傩戏傩文化资料汇编》，第126～127页引。

^④ 乾隆官修《续通志》卷一百十七，浙江古籍出版社2000年版，第3960页。

余员。掌管出朝钟鼓。……凡遇九月登高，圣驾幸万寿山；端午斗龙舟，插柳；岁暮宫中驱傩，及日食、月蚀救护打鼓，皆本司职掌。^①

明人秦徵兰《明宫词·天启宫词》：传火千门晓未销，黄金四目值鸡翫。执戈
振子空驰骤，不逐人妖逐鬼妖。（箋证：“大傩隶钟鼓司。”）^②

明人蒋之翫《明宫词·天启宫词》：采旄翩翩进彩妆，狰狞闌載两班行。共夸
身手都如活，更比当年分外长。（箋证：“惜薪司塑炭将军，高二三尺许，用金采装
画如门神，惟手与面存炭质，名曰彩装。于腊月二十四日奏安各官门旁，其制与兽
炭等耳。忠贤遂增大之，用傀儡做法，手眼俱动，高八九尺，或丈余，衣以绫绢，佩
以弓刀。”）^③

由此可知，明朝宫廷之中确曾施行过“岁暮驱傩”的仪式，尤其是在明末熹宗的天启年
间。该仪由“钟鼓司”太监职掌，以“逐鬼妖”为主要目的。这就证明，邱濬所奏后来终于
得到实行，而且仪式过程中有“黄金四目”之“方相氏”的出现，真正实现了邱氏“斟酌
汉唐”而不同于宋人“以戏视之”的设想^④。至于《明史·礼志》之中也没有宫廷傩仪的
记录，可能是该仪只在明代末期短暂施行，且属宫禁秘事，所以没有多少史料能够流传
下来。

小 结

清代著名学者秦蕙田说：“自唐以后，傩之礼不见于正史。”其所谓“正史”，主要指《宋史》、《辽史》、《金史》、《元史》、《明史》五种，所以本文的探讨也就止于明朝。秦氏的
说法虽然存在漏洞，但他毕竟发现了唐代以后宫廷傩仪日渐式微的趋势，也引起了我们对两宋辽金元明宫廷傩仪发展状况的关注，因为这些时期都是傩仪发展史、傩戏发
展史上不可或缺的阶段。

通过一系列史料的举证和分析可知，在北宋前期和中期官方对于大傩仪的确不够
重视，直到北宋后期，宫廷傩仪才在徽宗的“新创”后恢复施行，并被编入《政和五礼新
仪》之中；及至北宋末年的宣和间，受民间傩仪形态的影响，宫廷傩仪再次被创新，这种
新仪有教坊乐工、鼓吹乐工的直接参与，其娱乐成分是比较大的，所以后人视之若
“戏”。南渡以来，这种近似于“戏”的宫廷傩仪仍然得以延续，足补《宋史·礼志》的
不足。

^① 刘若愚：《酌中志》卷十六，北京古籍出版社1994年版，第107页。

^② 杨启孝编：《中国傩戏傩文化资料汇编》，第132页引。

^③ 杨启孝编：《中国傩戏傩文化资料汇编》，第133页引。

^④ 案，古之傩神方相氏“黄金四目，执戈扬盾”以驱鬼逐疫，《周礼》之中已有记载，汉唐一直沿袭，宋人始改
变此制而不用方相氏为傩神。

与北宋大致同时的辽国及与南宋大致同时的金国,也都有宫廷傩仪的施行。前者当是受唐五代文化的影响,后者当是受两宋文化的影响。但作为契丹族原始信仰的“惊鬼”之俗,虽有驱鬼逐疫的功能,却不能与汉族自古相传的傩仪画等号。同理,作为蒙古族原始信仰的“脱灾”之俗,也不能与汉族傩仪等同。至于元朝的国俗“游皇城”,明显是和成熟宗教密宗仪式联系在一起的,就更不能视为傩了。复因此,有理由认为元朝才是中国古代宫廷傩仪走向衰亡的时代。当然,在明朝末年天启年间,宫廷中还曾短暂恢复过傩仪的施行,而且有追慕唐人、摒弃宋制的意思。

总之,唐代以后宫廷傩仪之地位确有日渐式微的趋势,但钩沉出来的史料足以证明,除了元朝以外,这种仪式还是偶有施行的,有些还颇近于“戏”,这对于傩戏艺术的发展自然有所影响。另外,清人及近代学界对宋辽金元明宫廷傩仪的判断尚有不够准确之处,尤其是在界定问题上,故笔者不揣浅陋撰为此文,并欲澄清这些误解。

[作者单位:中山大学中文系]

李渔剧作理论与实践之间的“差异感”及其成因探讨

许莉莉

摘要:李渔的戏曲理论与实践之间,给人的已不再是差距感,而是明显的“差异感”。如他主张“戒荒唐”,作品却“荒诞不经”;主张“脱窠臼”,作品却堕入新窠臼;主张“立主脑”、“一人一事”,但不少作品都写成了双线结构;主张“戒淫亵”、“忌俗恶”,但作品常被批评为低俗。通过分析发现,李渔的这几点理论主张,如果紧扣其自己的阐述来与作品相比,则无甚出入;问题在于理论本身,并非那么深刻、成熟。造成“差异感”的原因是:读者对李渔剧作理论的理解超越了理论著作本身,并以这种超越的理解去检验李渔的戏曲作品。

关键词:李渔 戏曲 戏剧理论

在戏曲方面,李渔是一个理论、实践均有造诣的行家。他的理论成就主要体现在《闲情偶寄》中的戏曲部分,剧本成就则主要是十部传奇——人称《十种曲》。学界周知,李渔的戏曲理论成就很高,它在完整性和系统性上超越了前人。但凡提到中国古典戏曲理论,无不将他的著作视为一座高峰。然其剧作却没有这般地位,只得位列二流。不仅如此,一个疑惑长期萦绕在学界:李渔的作品对其理论主张的执行何其不足也?某些方面不仅不力行之,还反其道而行之?学者如青木正儿、郑振铎、徐朔方等,都提出了这类疑问。李渔的戏曲理论与实践之间,给人的已不再是差距感,而是明显的“差异感”了。为解决这一疑惑,有的学者做了专门研究。如李元贞《李渔十种曲与其曲论的一致性》一文,认为其理论与实践在本质上其实是一致的^①。李元贞所论极是。然而,客观存在的“差异感”究竟从何而来?这仍然需要追究和探讨。

一、“差异感”归纳

古往今来,品评李渔戏曲成果的文人、学者,时常会指出李氏作品与理论之间明显相悖的地方;有时即便不直接指明,也会使用那些与李渔之主张明显相悖的字眼,来形

^① 李元贞:《李渔十种曲与其曲论的一致性》,《李渔全集》(二十)之《现代学者论文精选》,浙江古籍出版社1991年版,第241页。

容其作品,以示自相矛盾之处。这说明,大家都察觉到了严重的“差异”。归纳起来,“差异感”主要体现在以下几个方面。

(一) 主张“戒荒唐”,却写得“荒诞不经”

在戏曲剧本的选材方面,李渔反对“荒唐”。他专门撰有《戒荒唐》一节文字,提到“荒唐”乃文人的“藏拙之具”,“凡涉荒唐怪异者,当日即朽”。他提倡写“人情物理”,认为“凡说人情物理者,千古相传”,又说:“世间奇事无多,常事为多,物理易尽,人情难尽。”^①有了这些话,他的观点不可谓不清晰。

然而李渔的作品却未呈现出他所提倡的风格,倒屡屡被批评为荒诞不经、刻意造奇。比如,莫愁钓客与睡乡祭酒在《〈巧团圆〉总评》中说:“人诧笠翁之能作怪,吾服笠翁诸剧似怪而绝不怪也。”^②这句评语虽意在后句,但看得出来,前半句——“能作怪”——才是大多数人的意见。又如,《曲海总目提要》第二十一卷评《凰求凤》:“李渔作剧共十种,此其一也。姓名皆系生造,关目亦太儿戏。”^③得到“太儿戏”这样的评价,与李渔所主张的写“常事”、写“人情物理”相去甚远。更不客气还有如青木正儿评价《风筝误》:“然根本主意之类似儿戏,以及趣味之低级,遂令我人有所不满焉。”^④也有的学者带着理解的态度指出问题,如郑振铎:“他有意求胜人的性情,其传奇的布局往往出奇装巧,非人所及,而也时伤于做作。”“《凰求凤》、《巧团圆》等,过于求巧求新,便不免堕入恶道。”^⑤以上品评,无论哪种,都反映了一个问题,即李渔的作品往往给人以荒诞、儿戏之感,根本不是他理论所主张的那样。

(二) 主张“脱窠臼”,却写成“新窠臼”

在故事构思、关目设计方面,李渔反对用旧戏情节、老式套路来凑补的做法,他称之为“盗袭窠臼”,讽刺为东施效颦、集腋成裘。他提出“脱窠臼”,说:“窠臼不脱,难语填词,凡我同心,急宜参酌。”^⑥

然而,李渔的《十种曲》也有相当明显的套路痕迹。虽然他极力追求新奇,但似乎离真正的创新总有一大段距离,有人总结他乃处于“翻花样”的层次。既无实质性的超越,则“花样”翻来翻去,还是作茧自缚,终成套路。张行《小说闲话》中说:“小说在不落窠臼,然有意翻新,适见弄巧成拙。如李笠翁之《十种曲》,专以翻花样见长,其实殊无味。此种花样,偶一用之,未尝不可。笠翁十种,种种如此,自

^① 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》(三),浙江古籍出版社1991年版,第14页。

^② 李渔:《巧团圆》,《李渔全集》(五),浙江古籍出版社1991年版,第415页。

^③ 《曲海总目提要》,董康等校订,人民文学出版社1959年版,第1013页。

^④ 青木正儿:《中国近世戏曲史》,王古鲁译,作家出版社1958年版,第337页。

^⑤ 郑振铎:《插图本中国文学史》,人民文学出版社1957年版,第1020、1022页。

^⑥ 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》(三),浙江古籍出版社1991年版,第10页。

以为巧,我以为拙也。”^①对于“脱窠臼”理论和实践之间呈现的矛盾,“弄巧成拙”,也算得一种粗略的解释。此外还有学者阐述得更加客观、清晰。如徐朔方说:“李渔告诫剧作家要‘脱窠臼’,他自己也不止一次地以不落俗套而沾沾自喜。实际上他以非凡的才能创造出一个别出心裁的结构,在多次重复以后成为又一俗套。这是他所不曾预料的。”^②

(三) 主张“立主脑”、“一人一事”,却写出“双线结构”

在剧本的故事框架方面,李渔强调要“立主脑”,写“一人一事”。“此一人一事,即作传奇之主脑也。”“一本戏中,有无数人名……止为一人而设。即此一人之身……中具无限情由,无穷关目……又止为一事而设。”^③

然而反观李渔自己的作品,则绝难符合他的主张。徐朔方说:“李渔的戏曲理论强调‘立主脑’。……有趣的是十种曲中《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》、《慎交》都以两对情人的复式结构而取胜,《巧团圆》则是另一形式的双线交错,《怜相伴》、《凰求凤》、《奈何天》、《玉搔头》则是女方有两或三人相纠缠的又一复式结构。”^④尽管徐朔方随后便自行释疑:“在作者看来,他可以说仍以一人一事为主,另一线索只是为了衬托或对比。”但从客观效果说,“一人一事”远不足以成为李渔戏剧作品的特点。

李元贞还指出了“立主脑”理论之与戏剧传统的根本冲突:“不过在其曲论‘立主脑’中,他所强调‘一人一事’的原则,在传奇一般喜欢曲折离奇的情节格局上,相当不符。”^⑤他也指出李渔的作品是“力求”使“副线,不要冲散主线的结构”^⑥。这里“力求”二字,显现了实践向理论靠拢的难度。

(四) 主张“戒淫亵”、“忌俗恶”,却写得“淫”与“俗”

在戏曲语言,尤其是科诨的写作方面,李渔主张“戒淫亵”、“忌俗恶”:淫邪之事,会令“雅人塞耳,正士低头”^⑦,且男女同观,有伤风化;科诨在俗与不俗之间需

① 《李渔研究资料选辑》,《李渔全集》(十九),浙江古籍出版社1991年版,第327页。

② 徐朔方:《论〈十种曲〉》,《李渔全集》(二十)之《现代学者论文精选》,浙江古籍出版社1991年版,第237页。

③ 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》(三),浙江古籍出版社1991年版,第8页。

④ 徐朔方:《论〈十种曲〉》,《李渔全集》(二十)之《现代学者论文精选》,浙江古籍出版社1991年版,第233页。

⑤ 李元贞:《李渔十种曲与其曲论的一致性》,《李渔全集》(二十)之《现代学者论文精选》,浙江古籍出版社1991年版,第243页。

⑥ 李元贞:《李渔十种曲与其曲论的一致性》,《李渔全集》(二十)之《现代学者论文精选》,浙江古籍出版社1991年版,第243页。

⑦ 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》(三),浙江古籍出版社1991年版,第56页。

掌握好一个度，“不俗则类腐儒之谈，太俗即非文人之笔”^①。

然而，李渔的作品却得到了与以上主张大相径庭的评价。青木正儿评《奈何天》：“‘曲白弄露骨之鄙猥语，较《风筝误》更甚，可厌！可厌！’^②又说：“‘淫亵’、‘俗恶’二忌，笠翁奈何自屡犯之？”^③古之论者，亦多此说。浴血生曰：“李笠翁曰：‘曲白有一字令人不解，便非能手。’此语不为无见。然其所著《十种曲》，品格自卑。”^④钱谦益的《李笠翁传奇》评道：“《金瓶》无所斗其淫哇。”^⑤袁于令的《娜如山房说尤》称李渔“喜作词曲小说，极淫亵”^⑥。周寿昌的《思益堂日札》也有同感：“若《西厢记》之《酬简》一折、《牡丹亭》之《惊梦》一折内何尝无狎语，若《长生殿》之《窥浴》一折内尤极荡冶，然止觉其隽艳，不似笠翁之恶秽欲呕也。”^⑦总而言之，是实践与理论看起来差异太大，才引起了读者如此强烈和一致的反应。

以上，“戒荒唐”、“脱窠臼”、“立主脑”都是李渔在《结构第一》章中提出的。所谓“第一”，是他认为最为重要、需最先考虑的事情。而从上文的归纳看，正是这最重要的部分，李渔的实践与理论的出入反而显得最大。

二、“差异感”寻因

通过上文众多读者和学人的品评文字，可知“差异感”是大家普遍认可的。试问“差异感”因何而来？是客观上有确凿的“差异”，还是读者主观上的感觉？

（一）首先，看李渔自己是否认为自己做得有“差异”

李渔似乎从不觉得自己的作品有违自己的理论主张，他在论著中经常以自己的创作为典范。比如《戒荒唐》中，他举了一些例子，以说明世间“尽有前人未作之事，留之以待后人”^⑧：

古来贞女守节之事，自剪发、断臂、刺面、毁身，以至刎颈而止矣；近日矢贞之妇，竟有剖肠剖腹，自涂肝脑于贵人之庭以鸣不屈者；又有不持利器，谈笑而终其身，若老衲高僧之坐化者……

古来妒妇制夫之条，自罚跪、戒眠、捧灯、戴水，以至扑臀而止矣；近日妒

^① 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社1991年版，第56页。

^② 青木正儿：《中国近世戏曲史》，王古鲁译，作家出版社1958年版，第339页。

^③ 青木正儿：《中国近世戏曲史》，王古鲁译，作家出版社1958年版，第342页。

^④ 《李渔研究资料选辑》，《李渔全集》（十九），浙江古籍出版社1991年版，第317页。

^⑤ 《李渔研究资料选辑》，《李渔全集》（十九），浙江古籍出版社1991年版，第308页。

^⑥ 《李渔研究资料选辑》，《李渔全集》（十九），浙江古籍出版社1991年版，第310页。

^⑦ 周寿昌：《思益堂日札》，岳麓书社1985年版，第200页。

^⑧ 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社1991年版，第14页。

悍之流，竟有锁门绝食，迁怒于人，使族党避祸难前，坐视其死而莫之救者；又有鞭扑不加，囹圄不设，宽仁大度，若有刑措之风，而其夫摄于不怒之威，自遣其妾而归化者……^①

以上这些古怪却真实的事情其实都是被采用到《奈何天》中去的：《奈何天》中三个嫁给丑夫阙素封的女子都以“逃禅”作为守身之计，正是“不持利器，谈笑而终其身，若老衲高僧之坐化者”；袁滢的夫人正是那位“鞭扑不加，囹圄不设，宽仁大度，若有刑措之风，而其夫慑于不怒之威，自遣其妾而归化者”。可见，李渔觉得自己的作品正是“戒荒唐”的成功范例。《奈何天》完成于李渔 47 岁时^②，然而在十多年后成书的理论著作中，他仍然对此取材颇为自得。

此外，李渔在理论阐述时，常常流露出金针在手，亟待度人的得意来。在《立主脑》中说：“此语未经提破，故犯者孔多，而今而后，吾知鲜矣。”^③在《脱窠臼》中说：“窠臼不脱，难语填词，凡我同心，急宜参酌。”^④在《戒淫亵》中，他又传授独家法宝：“人问：善谈欲事，当用何法，请言一二以概之。予曰：……此一法也；……此又一法也。得此二法，则无处不可类推矣。”^⑤如果李渔认为自己的作品在这几方面做得并不好，他是不会有这般得意的，而是会像《文贵洁净》、《字分南北》中那样承认自己作品中的不足^⑥。

可见，在前文四个方面，李渔并不认为自己的所做和所说有什么出入。

(二) 其次，细读理论，看其每一则所阐发的涵义，与实践相比，是大体相当，抑或超出，还是不达

1. 先看“戒荒唐”。

细读《闲情偶寄》会发现，李渔判断“荒唐”与“不荒唐”，主要看“有无事实依据”。他把写荒唐事比做“画鬼魅”，写非荒唐事比做“画狗马”^⑦。“狗马”与“鬼魅”的区别正在于有形与无形。这就看得出他所说的“荒唐”侧重指“无根无据”、“凭空编造”。有事实根据的事在李渔看来便不“荒唐”了。

一方面，可以看到，李渔的作品确实符合他所阐释的理论。他非常苦心地搜集题

① 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社 1991 年版，第 14 页。

② 参见《李渔年谱》，《李渔全集》（十九），浙江古籍出版社 1991 年版。

③ 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社 1991 年版，第 9 页。

④ 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社 1991 年版，第 10 页。

⑤ 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社 1991 年版，第 56 页。

⑥ 《文贵洁净》中，他认为创作传奇要“隔日一删，逾月一改”以使文辞洁净。他承认自己未曾做到这一点：“此说予能言之不能行之者，则人与我中分其咎。……”（《李渔全集·闲情偶寄》，第 52 页）《字分南北》中，他亦承认了自己的失误。如《风筝误》第十五出《堡垒》中，[醉太平]是北曲，但其后宾白中净角都以“我”自称，并没有按照“北音……自呼为‘俺’为‘咱’”（《李渔全集·闲情偶寄》，第 51 页）。又《奈何天》第三十出《闹封》中的北曲[油葫芦]，曲中用“俺”而白中用“我”，也没有做到他所要求的“白随曲转，不应两截”（《李渔全集·闲情偶寄》，第 51 页）。

⑦ 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社 1991 年版，第 13 页。

材,搜集生活中的新鲜真事,正如前文所引那两段《戒荒唐》中的文字,都是一些奇闻轶事。李渔欲以它们来说明,生活中本有很多新鲜真事,值得写作,无须凭空编造。他作品中有很多题材也可谓确有依据。如《巧团圆》中那极其凑巧的巧遇,据李调元《雨村曲话》引述王士禛《香祖笔记》中的话可知,顺治初年,确实有一人买妇为母,当此老妇资助他买女为妻时,又恰好买到了老妇的女儿,王士禛在文中说“李笠翁演此事为《奇团圆》”^①。又如《怜相伴》中两位女子相互怜爱,情似恋人。这是李渔自家发生的事:李渔《贤内吟十首》序云:“内子之怜姬,甚于老奴之爱妾。”^②

另一方面,不难发现,李渔对“荒唐”的界定,与一般理解不同。一般认为,“荒唐”指不合常理、难以置信。“戒荒唐”就是不要写那些不合情理的、荒谬不伦的故事。文艺理论中有所谓“艺术的真实”的概念,盖言艺术的真实或不真实,未必等同于现实生活中的真实或不真实。李渔的取材拘泥于“生活的真相”,还是未必能赢得读者的“真实”之感。因为这些事实,尚缺乏走向“艺术的真实”的筛选、重整、提升,所以越是新奇,就越给人以荒诞无稽之感。

所以,在“戒荒唐”方面,李渔理论之涵义与其实践相符;但与一般的理解不相符,它显得简单、肤浅。

2. 次看“脱窠臼”。

细读《闲情偶寄》会发现,李渔提出“脱窠臼”,其着眼点是满足寻常读者、观众的“求新”、“好奇”的心理。他开篇第一句话就是“人惟求旧,物惟求新”。又从“传奇”的本义来说:“古人呼剧本为‘传奇’者,因其事甚奇特,未经人见而传之,是以得名,可见非奇不传。”他认为:“‘新’即‘奇’之别名也。”^③《脱窠臼》一节,主要笔墨就在于解释“新”、“奇”二字。“窠臼”一词似乎是从这二字的反面衍生出来的。解决“不新”与“不奇”,几乎是李渔“脱窠臼”的全部旨意。

一方面,对照李渔的作品,可以看出他为“脱窠臼”而作的努力。比如他的戏不再是那种传统的才子佳人故事,而要丰富得多。有丑旦联姻的《奈何天》,有阴差阳错的《风筝误》,有两个女子互相爱慕的《怜相伴》,有女子争着追求男子的《凰求凤》,有优伶中之贞夫节妇的《比目鱼》,有卖身作父的《巧团圆》等,这些的确都打破了一般传奇的旧套。

另一方面,也可以看到,李渔之“脱窠臼”,意义非常单薄,与一般的理解相比,重心有所不同。“窠臼”喻指陈套。一般人理解“脱窠臼”,除了突破陈套这个浅表意思外,还会引申其义,理解为独创一格、别开生面——这里包含着对个性、思想的追求。往往引申之义才是重心所在。然而李渔理解“脱窠臼”,只停留在浅表层,在追求“新”、“奇”

^① 《李渔研究资料选辑》,《李渔全集》(十九),浙江古籍出版社1991年版,第324页。

^② 《笠翁一家言诗词集》,《李渔全集》(二),浙江古籍出版社1991年版,第320页。

^③ 李渔:《闲情偶寄》,《李渔全集》(三),浙江古籍出版社1991年版,第9页。

之余，无更高旨趣。

3. 再看“立主脑”、“一人一事”。

要理解李渔“立主脑”的意思，颇不容易。因为他的思路和理解与一般人似有很大不同。一般被称为“主脑”的东西，都是重中之重，往往是思想、理念方面的问题。李渔在《立主脑》一节，开篇以写文章来作比方，说“主脑”是“作者立言之本意”，这倒非常符合一般人对“主脑”的理解。然而他接下来说到戏剧正题时，却丝毫不谈“立言之本意”，通篇只谈“一人一事”。（李渔也许是将戏剧看做游戏，并未把它当文章来作）把“一人一事”说成是“主脑”^①，再加上整篇《立主脑》都是在《结构第一》章谈的，所以人们自然而然觉得“立主脑”谈的是结构问题，于是，纷纷以“一人一事”的结构来反观李渔的剧作。当看到李渔的作品几乎都是复式结构时，有的不得其解而存疑；有的则试图调停，认为也未尝不可解释。

李渔的“立主脑”、“一人一事”到底是什么涵义？首先，不是指“立意”，除第一句的打比方之外，李渔再没有涉及主旨、立意方面的阐述。其次，也不是指“线索”这样单纯的结构问题，从“一人一事”来看，还明显包含题材的捕捉、选取问题。再次，也不是指主要人物与事件。从李渔所举《琵琶记》、《西厢记》的例子看，他指出“一人一事”分别是蔡伯喈与“重婚牛府”，张君瑞与“白马解围”。然而，我们知道，赵五娘与崔莺莺的形象在二剧中似乎更加丰满、更为主要。所以可知，“主脑”、“一人一事”也未必指主要人物和事件，而偏于指故事的发端。

总之，李渔所说的“主脑”，并非对应着主旨立意，或结构线索，或主要人物与事件，而偏于指故事的发端。如果读者以前三项中任何一项去套解，都会与李渔的本意有参差；代入其作品以检验，都会有矛盾。而若以故事的发端为“一人一事”，去检验李渔的剧作，则可发现确实无甚差池。（这也是他的戏剧结构紧凑的原因之一）这一准则，归根结底还是技术层面的。按此写剧，的确可以避免一定程度的枝蔓，却不能提升作品的深度与高度。

4. 最后看“戒淫亵”、“忌俗恶”。

“戒淫亵”、“忌俗恶”，这一对观点本身就很明了、不含糊，李渔的阐述也是顺理成章。然而细究之，则会发现，其实他的领悟仅停留在内容层面——未及思想层面。他提出的方法仅流于技术上的处理，比如“说半句，留半句”，或“借他事喻之”。他以为只要将“淫亵”之事用委婉的方法讲出来，所谓“不挂齿颊”^②，即可“戒淫亵”、“忌俗恶”。

对照李渔的剧作，他确实亵得委婉，喻得巧妙。可这有无减掉一分“淫亵”、“俗恶”之气呢？从后人的评价来看，实未尝能起作用。反而因掩耳盗铃，愈加无所顾忌，更添

^① “此一人一事，即作传奇之主脑也。”见李渔《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社1991年版，第8页。

^② 李渔：《闲情偶寄》，《李渔全集》（三），浙江古籍出版社1991年版，第56页。

“俗恶”之气。

其实,说到“戒淫亵”与“忌俗恶”,一般都会认为,其旨意是去除艺术作品的低俗品格,使得志趣高雅一些。这是对作品精神层面上的要求,决不能理解为技术层面的事情。是思想和立意决定了作品的高度。技术只有被统领在一定高度的思想和立意之下,才能发挥出价值,否则永远流于表面,无助于作品旨趣的提升。李渔的作品,即使对男女之事写得再隐晦,但由于缺乏旨趣上的高度,便不可能像《西厢记》与《牡丹亭》那样给人以无上的美感,而只给人留下了低俗、恶趣的印象。

综上,李渔的这几点理论主张,如果紧扣其自己的阐述来与作品相比,则无甚出入;问题在于理论本身,细究起来,乃有浅俗之处,并非如一般理解中的深刻与成熟。可想而知,由于不细究,我们才会对李渔的理论带有误解和想当然;如果再以此对照他的作品,怎能没有“差异”呢?

三、“差异感”辨析

李渔的戏曲理论有个特点:标题清晰凝练,道理不言而喻,诸般观点一经标题亮出,下面说多说少,说全说偏,似乎都无关要害^①。于是就会出现这样的情况:若不逐句核实作者的原意,则很难不掺入读者自己的领悟。而读者与作者的领悟之间是有落差的。读者对李渔剧作理论的理解超越了其理论本身,并以这种超越的理解去检验李渔的戏曲作品,便产生了“差异感”。

且将这一过程分为三步展开辨析,以明根由。

(一) 为什么李渔能提炼出戏曲创作中的诸般问题,抛出一个个凝练的观点

一方面,李渔的戏曲实践活动非常之多,观剧、写剧之外,还经营家班演剧,经验丰富,涉入甚深。非此,不能察觉戏曲创作方方面面的问题;也因此,他目光敏锐,擅于捕捉问题,发人之所未发。

另一方面,明末清初的戏曲作品在结构、宾白等诸多方面,较之前代更为觉醒。一些已隐约取得的经验,概处在“人人心中有,个个笔下无”的阶段,正待敏锐之才发觉、捕捉、归纳总结。活跃于此时期的李渔,幸运而成功地担起这一角色。

(二) 李渔既点出了问题,为何他的某些理解又失之于简单、肤浅

究之根本,是李渔的戏曲观,道不足,术有余。他注重的是技术层面的革新,看重的是作品能不能讨人喜欢,缺乏更高的思想寄托、精神追求。立意、旨趣不高,使他的

^① 在读李渔的理论时,是不是偶有离题的感觉,比如在读“立主脑”时,会想他怎么总扯着“一人一事”来谈呢?在读“脱窠臼”时,会想他怎么又说到“新”、“奇”二字呢?这些疑惑闪现之后,又会灭去,以为古人写作,兴之所至,未必尽能严谨;要么就是阐释过于简洁的原因。总之,倾向于为他开脱,因为相信,他提得出这样的概念,必有如我们一般的理解。

艺术与理论在高度上均受限。

一个人在文艺创作方面立意、旨趣不高,是否是一个值得追究以及追究得出的问题?李渔的创作,既是文人性的,也是商业性的。戏曲自民间进入文人圈后,出现了一些杰出的作品,这与文人渐渐将它视作言志的载体有关。它们承载了时代的人文思想,提升了戏曲艺术的品位,代表了戏曲文学的高度。(这是原生于民间的戏文所不及的)然而大部分作品,即使是文人的,也注定平凡,更勿论那些功利性更强的商业作品。如果件件都拿来与一流作品相比,质问其差距,那大可不必。同样,也不必过于追究李渔的立意、旨趣为何没有王实甫、汤显祖等人那般高。灵杰之气,可遇而不可求。即便他没有商人的身份,即便他没有养家糊口的压力,也很难说他的旨趣就会高一些。正如李玉的旨趣,也绝不会因他的身份卑微就低一些,一样的道理。

(三)为什么很多读者的领悟在某些方面超越了李渔的理论原文

一方面,可以从读者的修养来分析。我们看到的读者评论,一般来自清代以来的文人学士、近现代学者。他们在看待文学作品及文艺理论时,都是以既有高度做参考的。此高度不仅是戏曲文学领域的,还是整个文学领域的。可以说,其文学眼光乃受过古今精英文学之陶冶,其理论方面亦具相当的素养和境界,往往一点即通。

另一方面,可以从形势背景来分析。在李渔的时代,戏曲创作界刚刚经历了大繁荣,创作经验更加丰富。这些经验,虽“个个笔下无”,也未尝不“人人心中有”。一旦有人挑明,即便未能阐释到位,大家也能心领神会。在戏曲理论界,李渔的戏曲理论一举成为高峰,却也堪称孤峰。因而后之学者对它寄望颇多,倾向于认为它总结了前代所有的经验和规律,达到了理想中应有的高度。这也使他们有超越地理解李渔理论的倾向。

基于以上两方面原因,当李渔的观点以凝练的标题亮出时,很多读者便自行悟道,轻易地从中吸取了翻倍的养分,无意中深化着他的理论,在高度上时而超出了李渔的原意却不知不觉。当读者以过度的理解去比照作品时,便出现了意外的“差异感”。

[作者单位:南京大学文学院]

权力与市场：晚清上海租界戏园的职业化进程与冲突*

陈 恬

摘要：晚清上海租界特殊的政治和文化格局，为戏曲发展创造了前所未有的自由宽松的环境。然而，以上海县当局为代表的传统统治方式和伦理观念始终没有放弃干预戏曲的努力，而戏园经营者遂利用租界的缝隙效应与之周旋。从杨月楼案、开演善戏和国制停演等事件引发的争论可以看出，正是来自市场的强大动力，使上海租界戏园在与权力的冲突和博弈中，逐渐走上自主选择消费者、自主决定生产、自主管理经营的职业化道路。对于一个行业的独立发展来说，这个由市场推动的职业化进程，可能比来自观念层面的戏曲改良呼声更具有现代性意义。

关键词：租界 戏园 职业化 权力 市场

1840—1842年爆发的中英鸦片战争不仅揭开了中国近代史的序幕，也是促成上海城市发展的历史性契机。前近代的上海只是江南古镇后起的一个追随者，所谓“城中慕苏扬余风”，这里的戏曲活动也没有太多值得瞩目的特点，既没有见于记载的本地职业戏班，也没有专门的演出场所，偶见于记载的戏曲活动，基本上都是依附于文士阶层的社交活动和民间社会的祭仪活动，整体呈现为一种非职业状态。尽管开埠前的上海也算是繁荣的东南商埠，然而在传统观念和经济模式的束缚下，仍然很难为戏曲职业化进程提供动力。这种状态在上海开埠后发生变化，而且，就像发生在这座城市中一切魔幻般的奇迹一样，上海地区的戏曲发展在很短的时间内就完成了两次飞跃：三雅园（1850或1851年）的出现使上海营业性戏曲演出场所从无到有；而满庭芳（1867年）的创办不仅使上海营业性戏曲演出场所完成了从酒馆戏园到茶园剧场的过渡，而且使上海的戏曲活动中心由上海县城转移到租界。正是在租界这个文化特别区域，开启了戏曲的职业化进程。

此后的历史似乎在证明，缺少戏曲传统的特点反而使上海具有明显的后发优势。在租界这个文化特别区域，从行政管理来说是小政府，大社会，少数领事、大班、金融寡头控制政权，对于一般社会事务、文化事业，政府多不直接干预，有着其他城市无法比

* 教育部人文社会科学研究青年基金项目：上海租界时期戏曲生态研究（10YJC760006）阶段性成果。

拟的自由宽松的环境,这对戏曲发展非常有利。和北京、苏州等更早开设营业性戏园的城市相比,上海的戏园经营者较少受传统规范的约束,可以更加灵活地调整生产结构和营销方式,以适应不断变化的市场需求,走上自主经营,自负盈亏,在市场竞争中优胜劣汰的职业化道路^①。尽管如此,在千百年来农业社会形成的观念中,戏曲仍然是一种对稳定的社会关系可能造成冲击的危险活动,它既不事生产、靡费钱财,又扰乱人心、滋生事端,因此,以上海县当局为代表的传统统治方式和伦理观念始终没有放弃干预戏曲的努力,而戏曲从业人员尤其是戏园经营者,遂利用租界的缝隙效应与之周旋。于是在晚清上海租界戏园的职业化进程中,时时出现权力与市场的冲突和博弈。本文将围绕杨月楼案、开演善戏和国制停演等几次引起较大舆论反响的事件,观察戏曲职业化、现代化过程中的经济动力。

杨月楼案

杨月楼案发生在同治十二年(1873年)冬。和其他“清末奇案”相比,该案的案情并不复杂。在前一年,京剧演员杨月楼二次赴沪,一时观众趋之若狂。自年初杨月楼在英租界丹桂茶园演出《梵王宫》一剧,广东香山籍茶商韦氏之妻女往观三日,韦女阿宝心生爱慕,乃修书请杨月楼相见。杨月楼未敢前往。阿宝由是致病,因其父外出经商,韦王氏乃出面约月楼相见,令延媒妁以求婚。此事为阿宝叔父侦知,以“良贱不为婚”,坚决反对。韦王氏乃密商月楼,仿沪上抢亲旧俗。韦女叔父即与在沪香山籍乡党绅商以“拐盗”罪公讼杨月楼于官。审案的上海知县叶廷眷恰为广东香山籍人,痛恶而重惩之,韦阿宝发善堂择配,杨月楼以诱拐论罪,按例发配四千里充军^②。此后几经翻供、重审,最终仍然维持原判。正当起解发配时,逢慈禧太后四十大寿,大赦天下,杨月楼在赦免之列。光绪元年(1875年),杨月楼被免于刺配起解,判遣递解回安庆原籍。至此,此案才算彻底了结^③。

① 参看陈恬《上海租界时期戏院生产与营销》,《戏曲艺术》2014年第1期。

② 《杨月楼诱拐卷逃事发》,《申报》同治十二年十一月初四日(1873年12月23日);《拐犯杨月楼送县》,《申报》同治十二年十一月初五日(1873年12月24日);《杨月楼拐盗收外监》,《申报》同治十二年十一月初六日(1873年12月25日);《持平子致本馆论杨月楼事书》,《申报》同治十二年十一月初十日(1873年12月29日);闻尽沧桑道人:《记杨月楼事》,《申报》同治十二年十一月十一日(1873年12月30日)。

③ 《韦女发落》,《申报》同治十二年十二月十六日(1874年2月2日);《阿宝乳母荷柳游街》,《申报》同治十二年十二月十七日(1874年2月3日);《论杨月楼发郡复审一案》,《申报》同治十三年四月初五日(1874年5月20日);《杨月楼解审情形》,《申报》同治十三年四月十二日(1874年5月27日);《记杨月楼在省翻供事》,《申报》同治十三年四月十四日(1874年5月29日);《杨月楼发问》,《申报》同治十三年七月初四日(1874年8月15日);《杨月楼遇赦》,《申报》光绪元年三月初二日(1875年4月7日);《杨月楼提禁》,《申报》光绪元年六月廿四日(1875年7月26日);《杨月楼递籍》,《申报》光绪二年正月十三日(1876年2月7日)。

从案件情由看，该案如果发生在任何一个传统法律与伦理统治的地区，感念地方官员维护风化的一片苦心，案件审理过程和定罪量刑上的瑕疵，都可以忽略不计，必不致引起一场舆论风波。然而事发上海租界，开埠已有三十年，人们生活方式和社会伦理观念都在悄然发生变化，千百年延续下来的传统伦理观念已经不再具有绝对统治地位，于是此案一出，立即传遍街衢，舆论大哗，案情的诸多暧昧不清之处都引发疑问和争议。杨月楼是红极一时的名伶，犯下这样极富戏剧性的风月案，自然引人注目，再经由《申报》等新兴媒介连续追踪报道、组织各方辩论，终于激起一场空前的社会舆论风波。关于这场舆论风波，近年来学者已经从艺人地位、媒体传播、法理分析、宗族观念等多个角度进行阐发^①。不过笔者更感兴趣的是杨月楼的罪名以及从中显露出的判案动机。

韦氏乡党以“拐盗”罪公讼于官，叶知县也以“拐盗”罪对杨月楼施以严刑。具体结合本案案情，“盗”明显不能成立，案中虽有为数不少的“赃物”起获，但韦王氏明确承认是自己主动赠与；于“拐”而言，本案显然也不符合要件，不仅杨月楼和韦阿宝双方你情我愿，而且就在韦王氏原居附近不远的文运里租房居住，以便母女能够经常见面。虽然“拐盗”罪名十分勉强，然而杨月楼在严刑之下，不得不招。卷宗记载：“杨月楼承认诱拐良家子女为妻，其诱拐情由系叙杨月楼在戏馆唱戏，因见韦阿宝风姿可爱，贿串跟随之乳母，多方诱与通情，得以来往成奸，遂瞒韦阿宝之父母，拐为妻室，因而获控等情。查杨月楼系北京之优伶，流品极贱，韦乃良户，是即诱拐良家子女。查例载诱拐良家子女为妻，照律拟予军遣。”^②

从卷宗来看，叶县令也很清楚，“流品极贱”、“来往成奸”是案中可认定的主要事实，以“拐盗”罪论处十分勉强，看起来此案更适用于舆论热议的“良贱不婚”。按照清代定制，倡优隶卒为贱，士农工商为良，虽然雍正年间豁除了“乐户”等一些世袭性的“贱籍”，但只要本人还在从事这些“贱业”，就仍被视为“贱民”。在法律上，对“贱民”有种种歧视性规定，在日常社会生活中，良贱之间也有明显的尊卑等级界线。杨月楼身操“贱业”，而韦姓茶商则不仅属于良家，颇饶资财，而且捐有官衔^③。杨月楼以“贱民”之身而娶良家之女，违反了“良贱不婚”的传统礼法。如果严格依据《大清律例·户律·婚姻·良贱为婚姻》法条，那么只要杨月楼的“贱民”身份无疑，本案的处罚就应该是强行离异，杨月楼杖责一百，阿宝由其家人领回，韦母及乳母杖责，财产没官。这也

^① 参看李长莉《从“杨月楼案”看晚清社会伦理观念的变动》，《近代史研究》2001年第1期；范继忠《晚清〈申报〉市场在上海的初步形成》，《清史研究》2005年第1期；马薇薇《〈申报〉“杨月楼案”报研究》，《浙江传媒学院学报》2009年第1期；赵春宁《从杨月楼“诱拐案”看晚清艺人社会地位的变动》，《艺苑》2014年第3期。

^② 苏台四十八叟：《记杨月楼在省翻供事》，《申报》同治十三年四月十四日（1874年5月29日）。

^③ 《杨月楼复讯情形》，《申报》同治十二年十一月十三日（1874年1月1日）。文中提及“堂谕有韦某系有职人员，谅不致以女许配优伶”，可知韦某捐有官职。

是当时的一种主流看法：“罪不在于月楼、阿宝，实在于其母王氏也。”^①

我们可以推断，叶县令不以“良贱不婚”而以“拐盗”论罪，当是深思熟虑的结果。时任江苏巡抚丁日昌曾两次上奏朝廷，请求严禁淫词小说，禁书列目从道光年间苏郡禁书的116种增加至156种，其中戏曲剧本、弹词唱本的比例有所增加，此外又专列“小本淫词唱片目”111种；而且曾连下饬令，禁止开设戏馆，禁止妇女入茶馆，禁止赛会，等等。更重要的是，丁日昌禁书禁戏不只停留在发布公文，而且对具体过程有严密监控，对经办官吏也进行了相应的奖惩。山阳县令因收缴有功得到褒奖，而崇明县则因收缴不力受到处罚^②。因此，江苏省内各县官吏皆力禁淫书淫戏，以整饬风化为要任。上海租界内华洋混居，五方杂处，自是重点防范地区。杨月楼案这样一桩与演戏有关的“风流公案”，如果引用“良贱为婚”的律条，仅仅杖责了事，也许会被长官责以怠职；唯有以“拐盗”论罪，予以重惩，才能以儆效尤。以政府强力干预的方式，牺牲个体的合法权益，从而限制戏曲发展、维护地方风化，叶县令这种动机，并非笔者妄加揣测，这在杨月楼案的余波中显露无遗。

当杨月楼案尚在审理中，上海县即雷厉风行地颁发了一份禁止妇女入馆看戏的告示，全文如下：

出示谕禁事。据合邑绅董江承桂、郁熙绳等稟称，上海五方杂处，良莠不齐，近因洋泾浜一带尤为华靡，戏馆优觴，男女杂沓。兹悉优伶杨月楼犯事解讯，计其在馆演剧，大都肆其淫荡，始由勾引青楼，继渐串诱良户，求提严办。并请移会，示谕各家长约束，不准妇女入馆看戏，以端风化等情到县。据此除移会审委员外，合行出示谕禁。为此示仰军民人等知悉，尔等为家长者，务各约束妇女，不准入馆看戏，免伤风化，各宜凛遵勿违，特示。^③

这份告示从看待问题的角度，到解决问题的手段，乃至措辞语气，无一不承袭了将戏园视为罪恶的渊薮，而父母官有责任保护子民不受污染的传统观点。我们注意到，这类权力干预市场的现象在上海租界戏园的职业化进程中绝非偶然。每当戏园发生女性观众被骚扰的偶然性事件，上海县当局的反应一般都是出示禁止妇女看戏。从表面上看，这是出于爱护子民而做出的“安全建议”，实际上却隐含着对受害者的道德谴责，认为是受害者的某些不当行为直接或间接导致犯罪，受害者需要对结果承担至少是部分的道德责任。政府管理部门的这种“受害者归因”思维，实际上与推卸自身责任、降低履职成本有关，其代价却要由市场上的生产者和消费者共同承担，而他们本无需为这一偶然性事件负责。

我们不知道这份告示的实际执行情况如何，考虑到上海一地而有三类市政机关、

^① 《持平子致本馆论杨月楼事书》，《申报》同治十二年十一月初十日（1873年12月29日）。

^② 参看丁淑梅《丁日昌设局禁书禁戏论》，《陕西师范大学学报（哲学社会科学版）》2011年第1期。

^③ 《邑尊据稟严禁妇女入馆看戏告示》，《申报》同治十二年十一月十九日（1874年1月7日）。

三个司法体系、四种司法机构、三个警察系统，上海县的权力很难覆盖到租界戏园，最大的可能是，这份告示成为一纸空文。如果就此不了了之，那和历史上无数次执行不力的禁戏举措也没有太大区别，然而有意思的是，先前站在杨月楼案舆论风波中心的《申报》虽然全文刊登了这份告示，却在刊登告示前一日先发表一篇社论，再一次表明了与官府不同的立场。

这篇社论名为《禁止妇女看戏论》，其主要观点，一是若泛言“禁止妇女看戏”，而不区分妓女和良家，则禁令必不得行，因为“官欲禁止，必须会同外国领事，戏馆以妓女为生财之道，妓女以习惯为出色之场，安得不设法哀求领事少弛禁令？”其二，戏曲亦寓劝惩之道，尽可教忠教孝，“且妇女谨守闺门，毫无闻见，故一旦得见一美男，即生羡慕，若任其常常看戏，则演者看者之美男不一而足，又安能人人而悦之哉？……今因一人犯案，遂归罪于看戏，遽禁众人不准看戏，得勿因噎而废食乎？”^①这两个观点，乍看起来都平平无奇，所谓“妇女分良贱”、“戏寓劝惩”之类，甚至显得保守而近道学。然而仔细分析之下，还是可以看出观念中的新变化，尤其是注意到，在上海租界这个特殊的政治权利格局之下，上海县当局对封建伦理的关切不得不让位于租界当局对商业伦理的尊重，如果禁止妇女入园看戏将影响到戏园和妓院的营业，进而影响到租界的税收，那么这条禁令就很难得到执行。禁止生产者为某一特定群体提供产品和服务的干预行为，将败于戏园业主对利益最大化的追求。在这个冲突和博弈的过程中，推动戏园业走上自主决定消费者的职业化进程，主要不是来自某种观念的革新（比如说为女性争取平等地位），而是来自市场的动力。

开演善戏

杨月楼案发第二年初，上海道台沈秉成出示查禁淫戏，称：“演唱淫戏，久干禁例。近来各国租界内，各戏馆每有演唱淫戏，引诱良家子女，如优伶杨月楼，凡演淫戏，丑态毕露，诱人观看，以致作奸犯科，伤风败俗，莫此为甚。除杨月楼犯案，由县按例严办外，此后各戏馆如再不知悛改，仍演淫戏，应即查拿惩究，以昭炯戒。”并开列淫戏剧目18种（包括传说中令韦阿宝对杨月楼一见倾心的《梵王宫》），命知县和租界会审公廨谳员“会同严切示禁，将告示实贴戏馆，使之能触目警心，违即重究”^②。

查禁淫戏可以算是古代社会政府干预戏曲最常见的举措之一，相较临时的、分散的、非职业化的传统民间戏曲活动，晚清上海租界戏园集中而高密度的职业性演出，无疑提高了政府干预的难度。尤其因为商品经济的发展，商业精神也从各种渠道影响着

^① 《禁止妇女看戏论》，《申报》同治十二年十一月十八日（1874年1月6日）。

^② 《道宪查禁淫戏》，《申报》同治十二年十一月廿二日（1874年1月10日）。

社会心态的总体格调，并渗透到人们生活的具体细节中，渐而形成一个以商人为中心的文化心态圈和以他们为标准的价值观念体系。戏园投资者多从事过边缘化的暴利行业，他们开设戏园是为盈利而非传播文化；而一定时期消费者构成中商人占有优势，他们进戏园是为社交娱乐而非分享艺术。从晚清到民国，上海戏曲从剧目题材、声腔技艺到表演风格，可谓应时趋势，归根到底是生产者针对移民社会不断变动的目标消费者，及时调整产品策略的过程。而淫戏的风行，也可以看作戏园在消费者导向下的生产，因为它在当时显然比其他产品更加有利可图。

从经济学的角度看，不管出于多么崇高的目的，禁演淫戏仍然是权力对市场的暴力干预，它使相关群体都受到了损害：消费者买不到自己需要的产品，因而损失了效用；生产者不能在这一领域获得较高的回报，不得不接受其他领域较低的回报。尽管租界当局对于这种暴力干预的崇高目的——伦理教化并无特别兴趣，这从它的行政管理机构命名为“工部局”就可以看出，但是出于和地方政府保持友善关系的考虑，对于查禁淫戏一事，基本上是采取支持和配合的态度。在公共租界工部局制定的《各项捐照章程·戏馆》中，就明文规定“不准演出淫秽下流的戏”^①。地方政府禁演淫戏的告示，在加盖工部局印章后，张贴于租界内各戏园之中。甚至负责租界治安的巡捕房，也曾多次向会审公堂检举演出淫戏的艺人和戏园。

然而从晚清时期政府屡颁禁令，报刊也不断配合呼吁，我们可以看出，查禁淫戏的举措实际并没有收到预期的效果，在很大的程度上是“禁者自禁，演者自演”。除了政府贯彻无力外，这里最主要的原因是，主张查禁淫戏的人认为政府有能力代替消费者做出更加合乎道德的选择，然而政府却并没有一套进行价值评估的标准。所谓淫戏是一个边界模糊的概念，官府查禁的手段只能是开列具体的禁演剧目，在标准、尺度上带有较大的主观随意性；而在那个几乎没有著作权概念的时代，随意改换剧名以躲避审查，是最便捷的手段，也是追逐利润的戏园业主必然采取的策略。当时已经有人注意到这个问题：“虽开列戏名，悬诸园内，而各戏园中遂将戏名改易，以为遵奉宪令之实征。当其装演淫戏也，则依然尽情尽致，无少删减。彼差捕之受规而稟复也，亦有词可托，而被责无从。故所禁者，特淫戏之名目。名目既已更新，观者翻形其众。是禁之，适以纵之。”^②

和查禁淫戏这种直接显见的、也因此得到学者较多关注的干预手段相比，同样是政府出于维护风化的目的而倡导的开演善戏的举措，以及这一举措对戏曲职业化进程的伤害，还没有得到应有的重视和警惕。这或许是因为，和查禁淫戏的权力来自政府不同，开演善戏的最初倡导者是民间士绅，其中以余治为代表人物。余治一生热心劝

^① 《上海文化艺术志》编纂委员会：《上海文化艺术志》，上海社会科学院出版社2001年版，第521页。

^② 《论淫戏宜禁而不能禁之故》，《新闻报》光绪二十年正月廿三日（1894年2月28日）。

善教化，曾作《祛邪崇正》、《教化两大敌论》、《奉劝勿点淫戏单俗说》、《禁止花鼓串客戏议》、《上当事书》等呈送官府，指出劝善有两大敌：“一曰淫书，一曰淫戏”；为劝化下愚，更“以乡约之法出之于戏”^①，创作《庶几堂今乐》（又名《劝善杂剧》），也因此得到以禁毁小说戏曲闻名的江苏巡抚丁日昌盛赞：“真谓善人者。”^②

余治本人曾自组童伶戏班巡回演出善戏，但没有资料表明演出取得预期效果。同治年间，有某绅因恶沪上靡靡，欲挽狂澜，乃从远游湖越，雇来善戏，在石路开演，结果观者绝迹，卒至收场。论者认为：“申地戏园，首在脚色驰名，次必行头新彩，再有唱工、做工、打工，方能取胜。若此班一色俱无，直如乡间之花子班耳，而欲动人之观听，以默寓其劝惩，岂可得耶？”因此建议，开演善戏不如禁演淫戏，或者可以将善戏稿本交各戏园，每日照本串演一二出，又或者将雇来的脚色分散入各戏园，以传授演法。总之不能孤立无倚，专固一隅，徒费钱粮，毫无济益。^③

这一建议得到了政府的采纳。光绪六年（1880年）会审公堂谳员陈福勋出“严禁淫戏告示”，据协赈公所及江浙闽广绅士谢家福等稟称，已募资刻成余治《庶几堂今乐》二十八种，请饬发各戏园依样习熟，以三月为限，每日夜搭演一出，冀广观看，以端风化而正人心^④。一个月后，天仙茶园首先遵谕排演完成，于五月廿一日在《申报》打出广告《新排新戏全本〈魁星现〉》：“虽属善戏，其中音韵关目，颇有娱心悦目之妙；移动转折，暗寓警世劝戒之功。再加小园详细更正，愈觉□美，大可观焉。”^⑤“虽属善戏”四个字十分微妙。首演当天园中座无虚席，观众反响似乎不错：“按是出关日本多，又加该伶人竭力描摹，多增灯彩，愈觉新奇可赏。至唱口之高妙，做手之灵敏，自是该班本色，无须赘述。”“不特看戏者之耳目皆得一新，即唱戏者之生意亦增三倍。”^⑥

看起来这一次开演善戏并不像几年前那样“徒费钱粮，毫无济益”，权力的强制干预不但没有破坏经营者和消费者的期待，相反，经营者获取了不错的收益（按评论所言，甚至是超出其他产品的收益），而消费者对于购得的商品也颇感满意。然而，这一表面“双赢”的结果其实经不起推敲，如果分析上述广告和评论，除了演员表演上佳外，最吸引观众的卖点在于“新戏”和“灯彩”，而不是善戏的风化之旨。精明的戏园经营者巧妙地打了擦边球，既对权力表示顺从，以避免更严重的干预，同时又尽可能地减少了经济损失。

之所以说只是减少经济损失，而不是像评论所说的“生意亦增三倍”，是因为从《申

① 余治：《庶几堂今乐》，光绪六年（1880年）得见斋刊本。

② 柴小梵：《梵天庐丛录》，《民国笔记小说大观》（第四辑），山西古籍出版社1999年版，第89页。

③ 《拟开演善戏馆莫如禁绝各戏园淫戏论》，《申报》同治十二年三月十二日（1873年4月8日）。

④ 《严禁淫戏告示》，《申报》光绪六年四月十六日（1880年5月24日）。

⑤ 《新排新戏全本〈魁星现〉》，《申报》光绪六年五月廿一日（1880年6月28日）。

⑥ 《纪演新戏情形》，《申报》光绪六年五月廿三日（1880年6月30日）。

报》广告来看,天仙茶园在完成任务后,从第二天起这出《魁星现》就停演了。考虑到前期排练、制景等人力财力的投入,只演一场的投资收益率不会很高。然而戏园主似乎认为首演当晚的上座率只是偶然,对于继续演出的预期收益并不乐观,不但停演善戏及时止损,而且第二日剧目中就有《后诱》,以后几日又接连演出《绿牡丹》、《滚灯》、《思凡下山》、《琴挑》、《借茶活捉》等经常被开列在淫戏目单中的剧目。丹桂、大观等茶园情况差不多,演善戏而皆以灯彩为号召,一俟三月期满,便束之高阁。所以有人批评:“独奈何置官谕如弁髦,不以为善戏可以使人感,而以为善戏足以使人厌;不以为淫戏足以害人,而以为淫戏足以招人,故前此谕演善戏之时,亦必每日以一二出淫戏错杂其间。”^①

相比查禁淫戏,开演善戏是权力对市场更加严重的干预。因为当政府禁止生产某种产品时,虽然效用下降,生产者仍然可以寻找替代产品;而开演善戏却是政府强制生产者“纳贡”,对于一个并未得到政府经济支持、反而在传统上受到歧视和压制的行业来说,这是一种双重压迫。笔者批评这种干预,并非因为它使生产者蒙受了经济损失,即使开演善戏真的能使生产者暂时获利(比如说通过政府补贴的形式),从长远看,这种干预行为也会使整个行业依附于权力而失去生产经营的自主性。从这个角度来说,我们甚至应该庆幸善戏既不能叫座,上海县又不愿补贴,否则,一向注重短期收益的戏园业主,很可能就此误入彀中。

国制停演

杨月楼案发后一年左右,1875年1月12日,同治帝驾崩。按照礼制,全国服斩衰三年,实际二十七个月,在此期间,不允许戏曲演出,奏动响器,如有违背,将予以严重处分。

清中期以来,酒馆茶园的戏曲演出日渐繁盛,国忌停演显然会严重影响戏曲演员的生计,不过这条禁令在北京仍然得到严格执行。1799年2月7日,逊位的乾隆帝病逝,北京的戏班遵照定制,俱行停演,或者散班。清廷并下谕:“现当遏密之时,除城外戏园将来仍准照旧开设外,其城内戏园,着一概永远禁止,不准复行开设。”^②梁绍壬《两般秋雨盦随笔》中回忆:“余壬午年(按,道光二年)初至京,到遏密八音之际,未得耳聆目赏,次年春,始纵观色艺之精。”^③也就是说,1820年9月2日嘉庆帝驾崩后,直到1823年春,北京的戏班才恢复演戏。1850年2月25日道光帝驾崩后,照例在两年多

^① 《论淫戏难禁》,《申报》光绪七年七月初八日(1881年8月2日)。

^② 王芷章:《中国京剧编年史》,中国戏剧出版社2003年版,第40页。

^③ 梁绍壬:《两般秋雨盦随笔》,傅谨:《京剧历史文献汇编·清代卷》(八),凤凰出版社2011年版,第47页。

的时间里停止演戏。四不头陀《昙波》记载：“庚（按，道光三十年）辛（按，咸丰元年）两载，笙歌阒寂，各部名优，风流云散。”^①正是指此事而言。1861年8月22日（七月十七日）咸丰帝病逝，直到1863年，总管内务府大臣谕示管理精忠庙事务衙门，国服期满，在京各戏班准于11月26日（十月十六日）开场演戏，前后正好二十七个月。

这样长时间的停演、散班，对于戏曲演员的生计、对于戏曲的健康良性发展，显然造成了严重的干扰。在同治帝驾崩前一年，晚清上海租界戏园业主就开始挑战这条禁令。1874年初，有人自苏州投书《申报》论国忌演戏，全文如下：

洋泾浜者，中国之幅员也；居洋泾浜者，中国之子民也。地当中国，民籍中国，则万不能自外于中国也明矣。乃租界梨园每逢国忌，唱演不息，此何故哉？谓开馆者非中产耶？固中产也。谓演戏者非中产耶？固中产也。谓听戏者非中产耶？固中产也。惟有洋捕一人非中产耳，以一洋捕故，遂令开馆者、演戏者、听戏者从而洋之，噫，奇矣！开馆者、演戏者、听戏者岂尽倡优隶卒之伦，出洋捕下哉？即使其皆出洋捕下，要非披毛戴角之伦也。非披毛戴角之伦，万不能蔑视国忌者也，而竟蔑视之矣，官斯土者，何以不之禁耶？盖等若辈于披毛戴角之伦而不与较耳，然而不可不较也。假令有重于国忌之事，亦等若辈于披毛戴角之伦，听其唱演而不与之较乎？我日望之当轴者矣。^②

这篇文章是站在正统立场上强调遵制禁演的重要性，即使身在租界，仍然是中国人，仍然应该遵从中国的礼法。然而之所以要加以强调，显然是这一禁令在上海租界并没有得到很好的执行，所谓“每逢国忌，唱演不息”。这里的国忌指的是同治帝之前清代帝后的忌辰，在当时每年总共二十九日，每月遇忌停演，除六月、十月没有忌辰，多的月份停演七日，少的月份停演一日。如果通融办理，还可以只停演日戏，夜戏照演，比起北京的令行禁止，其实已经宽松很多。比较有意思的是《申报》编辑为本文所作的跋语，其中虽然也有冠冕堂皇之语，希望戏园感念大清德政，遵制停演，以免陷于无君之罪云云，不过却并非一味以伦理义务责人，最后竟落在对戏园营业的考虑：“更乌知夫今日停演，明日看戏者不且加倍乎？”透露出上海租界商业化思维的特色。虽然这篇“檄文”并没有引起更多的讨论，恐怕也没有对上海租界戏园的营业造成任何影响，但是我们已经可以看出一些行为和观念上的变化。

到1875年同治帝驾崩，情况就很不一样了。彼时恰逢正月，正是戏园生意最好的时候，于是公共租界丹桂、金桂、一桂、三雅、富春、久乐等戏园主，到会审公堂申请开演，称各班人数颇多，且均系贫苦之辈，若历久停演，未免糊口无资。会审官陈福勋问出其中北人居多，训道：“然则既大半北产，岂国家制度尚未闻知乎？盖京师内须遏音

^① 四不头陀：《昙波》，张次溪：《清代燕都梨园史料》（上），中国戏剧出版社1991年版，第397页。

^② 《国忌演戏说》，《申报》同治十三年正月廿二日（1874年3月9日）。

乐者三年，故各直省当一概停止，何独于上海一隅而疑之？”遂驳回申请，且传谕禁止私自开演的茶馆和书场^①。法租界升平园等三戏园主也到法租界会审公堂提出申请，亦未获准。园主不甘，又到美领事署内递禀，领事尊重会审公堂的意见，园主只得作罢^②。

这一次因为戏园主联名具禀，影响较大，于是引起一些社会人士参与讨论。关于国忌停演，当时有一种变通折中的观点是：“上海优人数百，若久禁开演，恐转滋事，似宜变通以百日为率。”而笔名“塞耳人”者以《上海戏园不得不禁》投书《申报》，代表保守派的立场，批评这种观点为“大不敬”，而且指出其中的风险：“普天同禁，人人皆安之若素，倘只一隅开禁，则近如苏宁杭镇，远如京师天津各处，优伶不下数千，将闻风兴起，势必群趋上海，定至多益加多，莫可安插，从此地方反生出无限事端，而租界断不能安静，工部局亦增累矣。”^③这种忧虑乍看之下不无道理，其实不过沿袭了那种将戏曲视为无益甚至危险之事的传统观点。作者不可能意识到，租界工部局可能更关心商业繁荣，他们不可能像中国古代社会那样，用禁止商业活动的方式来维护社会稳定，他们消除风险的方式是提高管理水平。该文附有署名“静观道人”的跋语，应该是出于《申报》编辑之手，就用非常委婉的口吻加以反驳：“第华人终岁勤劳，惟此新正数日，无论男女老幼，仕农工商，皆借此娱乐，以快升平之景象。今戏园书场一概禁止，在民人固未免扫兴，而作小贩者或亦因之而减色矣。是故创为百日之说者，彼亦成见及于此，而因此作权宜之论欤？”

然而非常巧合的是，宝善街龙泉阁茶室于 2 月 13 日晚间挂牌复演，观众踊跃非常，第二日就有流氓滋事，官宪即行禁止，并提店东训饬。于是舆论再次偏向保守一方。有指出“歇业则糊口无资”之说不足为信：“试思上海各优平日包银之巨，为天下所罕有，每人每年或千数百金，极小者亦数百元，鲜衣美食，俨同富家之翁、贵介之子，既无农家输漕之费，且各署差徭皆不承应，光天之下，悠游岁月，频年之乐，为有目者所共知。乃甫经停演，便尔喧呶，其何故哉？”^④不过另一方面，折中方案“百日之期”似乎已经得到默认：“秦废古制，三年之丧，子且不能尽礼于父；汉诏短丧，臣且不能尽礼于君。夫以臣子不能尽礼于君父者，而反欲以唐虞至美之事责之于优伶乐工，岂非舍本而逐末乎？若如上海之戏园并百日亦不愿停止，亦未免太悖也。……自今以往，各戏园均当恪守功令，静候百日期满，再恳官宪宽大之恩。”^⑤

到 4 月 21 日，《申报》重见丹桂、金桂、一桂、满庭芳、升平轩等戏园的戏目告白，此

^① 《戏园主具禀》，《申报》光绪元年正月初六日（1875 年 2 月 11 日）。

^② 《戏园主复请开禁》，《申报》光绪元年正月初七日（1875 年 2 月 12 日）。

^③ 《上海戏园不得不禁》，《申报》光绪元年正月初七日（1875 年 2 月 12 日）。

^④ 《劝戏园勿开演说》，《申报》光绪元年正月十一日（1875 年 2 月 16 日）。

^⑤ 《论禁止音乐事》，《申报》光绪元年正月十五日（1875 年 2 月 20 日）。

时距同治帝驾崩刚好一百天。而急切如满庭芳，更在 4 月 17 日就打出广告：“新到京都金台名班：角色齐全，灯彩新异，园中铺设焕然一新，迥非昔日气象……”相比之下，北京就是完全不同的局面了，九城内外戏园一概禁止演出，泰华、景泰两家说白清唱馆，也被查禁停歇。9 月 4 日，“有全班脚色浓妆淡抹招摇过市者，盖提督衙门提到上场扮演之班也。”^①同治帝病逝后一年多，据周明泰《道咸以来梨园系年小录》记载，光绪二年（1876 年）三月间，工科给事中刘恩溥等参奏，国服未满二年，江苏常、镇督粮道英朴在宅演戏，系优伶刘赶三、孙彩珠承办，后经总管内务府大臣荣禄查办，虽系说白清唱，亦将英朴革职，刘赶三、孙彩珠发往南苑劳役六个月，以示惩戒。由于京沪两地权力干预市场的程度不同，国忌期间，北京的戏曲演员更加频繁地南下演出，进一步繁荣了上海的戏曲市场。正是利用上海租界特殊的政治和文化格局，戏园得以在权力和市场的冲突和博弈中，尽可能争取到更多的经营管理自主权，这是传统戏曲走向职业化、现代化的必由之路。

结语

关于杨月楼案、开演善戏和国制停演的争论都发生在同治末光绪初，比我们熟悉的“戏曲改良运动”和“新旧戏曲论争”都早得多。正是来自市场的强大动力，使上海租界戏园努力挣脱传统统治方式和伦理观念对戏曲的歧视和限制，在权力和市场的冲突和博弈中，逐渐走上自主选择消费者、自主决定生产、自主管理经营的职业化道路。遗憾的是，这个动态复杂的职业化进程，以及晚清上海戏曲发展中的其他很多现象，常常只是被用“商业化”一言以蔽之，甚至还隐含有艺术性不高的价值判断。笔者认为，这个市场推动下的职业化进程的意义被严重低估了，它至少和那些由政治家和新文化人主导的、从观念层面出发的戏曲改良呼声同样重要，而从一个行业独立发展的角度来说，它可能是更具有现代性意义的。

[作者单位：南京大学文学院]

^① 《查禁唱戏》，《申报》光绪元年八月廿九日（1875 年 9 月 28 日）。

论《上海屋檐下》的创作及其意义

洪 宏

摘要：话剧研究界普遍认为《上海屋檐下》是夏衍在“曹禺影响”下的“现实主义转变”之作。然而，这个来自夏衍本人1950年代的看法与该剧的创作实际并不吻合。《上海屋檐下》的创作，并非“曹禺影响”的产物，而是出于作者对于当时剧坛流行的“情节戏”和“服装戏”的“不服和反感”；它也非夏衍“现实主义转变”之作，而是夏衍在《都会的一角》的现实主义基础上，“更沉潜地学习更写实的方法”的结晶。《上海屋檐下》的创作，标志着一种不同于《雷雨》、《日出》的新型的话剧艺术风格的确立。

关键词：“曹禺影响” “意图谬见” “现实主义转变” 新型话剧

一、引言

《上海屋檐下》是夏衍话剧创作的主要代表作，在中国话剧史上占有重要地位。话剧研究界普遍认为，这部优秀剧作是夏衍在“曹禺影响”下的“现实主义转变”之作。陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》指出：“引起夏衍写作方法与写作态度转变的契机，是曹禺戏剧的影响。《雷雨》、《日出》、《原野》使夏衍进而领悟到剧作家个人风格的魅力，看到现实主义艺术的感人力量，戏剧要塑造人物、刻画性格与描写内心世界。”^①田本相也认为：“如果尊重历史的话，夏衍是受到曹禺的启发而走上诗化现实主义的。夏衍不满旧作，而决心探索新路的直接激励和启悟者是曹禺，于是才有了《上海屋檐下》。”^②这些观点似乎已成定论。

“曹禺影响”说和“现实主义转变”说实际都来自夏衍本人。1956年11月5日，夏衍在对中国青年艺术剧院《上海屋檐下》全体演员的谈话中说：

我写了几个戏以后，自己颇有些感触，特别是看了曹禺同志的戏之后。我学写戏，完全是“票友性质”，主要是为了宣传和在那种政治环境下表达一点自己的对政治的看法。写《赛金花》，是为了骂国民党的媚外求和，写《秋瑾》，也不过是所谓“忧时愤世”，因此，我并没有认真地、用严谨的现实主义去写作，许多地方兴之所至，就胡乱地写一下，反正也没有人看。……（《夏衍文集》第1卷，第13页）

^① 陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社2008年版，第429～430页。

^② 田本相：《论中国现代话剧的现实主义及其流变》，《文学评论》1993年第2期。

所至，就不免有些“曲笔”和游戏之作。人物刻画当然不够。后来很有所感，认识到戏要感染人，要使演员和导演能有所发挥，必须写人物、性格、环境……只让人物在舞台上讲几句慷慨激昂的话是不能感染人的。写《上海屋檐下》我才开始注意及此。^①

随后不久，夏衍在为中国戏剧出版社 1957 年 5 月出版的《上海屋檐下》写的“后记”中，进一步明确提出了他所受到的曹禺戏剧的影响和他的创作转变：

此剧作于一九三七年春，这是我写的第四个剧本^②。但也可以说这是我写的第一个剧本。因为，在这个剧本中，我开始了现实主义创作方法的摸索。

在这以前，我很简单地把艺术看做宣传的手段。

引起我这种写作方法和写作态度之转变的，是因为读了曹禺同志的《雷雨》和《原野》。^③

夏衍的这两段话，正是研究界认定《上海屋檐下》是他受到“曹禺影响”而在话剧创作上转变的依据。其中包含两层含义：一是《上海屋檐下》受到曹禺《雷雨》和《原野》的启发；二是曹禺启发的结果是使夏衍从《上海屋檐下》开始摸索现实主义创作方法，而此前他的创作都因为“很简单地把艺术看做宣传的手段”而不是现实主义的。本文将前者概括为“曹禺影响”说，将后者称为“现实主义转变”说；就与《上海屋檐下》创作的关系而言，前者被认为是因为，后者则为果。

然而，今天看来，这两个说法都大可质疑。

二、“曹禺影响”说存疑

“曹禺影响”说因以下几点原因而变得可疑：第一，很难从《上海屋檐下》的文本中看到《雷雨》和《原野》的影响痕迹；第二，从创作时间上看，《原野》和《上海屋檐下》几乎同时进行，后者还比前者稍早完成，两者很难构成影响关系；第三，如果真要从曹禺剧作中寻找《上海屋檐下》的影响源，那显然更应该是《日出》，而非《雷雨》和《原野》，但夏衍为何不提《日出》？

先看第一点。学术界在相互沿用“曹禺影响”说之时，迄今为止并未能进一步具体探讨曹禺的《雷雨》和《原野》是如何影响《上海屋檐下》的。田本相曾经注意到这个问

^① 夏衍：《谈〈上海屋檐下〉的创作》，《剧本》1957年第4期。

^② 值得注意的是，夏衍在这里把《上海屋檐下》称为他的第四个剧本，而他在前述《谈〈上海屋檐下〉的创作》中又称它是第三个剧本。这些实际上都是不准确的。《上海屋檐下》是夏衍的第三个独幕剧，要算上独幕剧的话，则是他创作的第五个剧本，前四个剧本分别是《都会的一角》、《中秋月》、《赛金花》和《秋瑾传》。

^③ 夏衍：《〈上海屋檐下〉后记》，《夏衍论创作》，上海文艺出版社 1982 年版，第 29 页。

题，并把这种影响关系归结为两者之间共同的“现实主义审美精神”。他说：“我们很难从夏衍剧作中找到曹禺戏剧的影响痕迹，但又处处感到他们之间现实主义审美精神的沟通。”^①诚然，从现实主义审美精神的角度来看待夏衍和曹禺剧作之间的联系固然是没有疑义的，但从两个作家之间具体的影响关系来说则似乎有些失之宽泛。因为，现实主义的审美精神，是能把很多剧作家乃至小说家都可以联系起来的。实际上，之所以很难从《上海屋檐下》找出《雷雨》和《原野》的影响痕迹，是因为这三部作品在艺术审美上存在着显著差异。众所周知，《雷雨》明显受到古希腊悲剧和易卜生社会问题剧影响，并且带有佳构剧的印记；《原野》则深受表现主义影响，而非单一的现实主义形态；而《上海屋檐下》被认为相对更接近契诃夫的戏剧形态。《上海屋檐下》对平庸的日常生活的描写，对“灰色”人物的刻画，揭示生活的潜流和内在的戏剧性，散文化的戏剧结构，悲喜剧因素的融合，淡雅、含蓄、抒情的艺术风格等，很显然与《雷雨》和《原野》判然有别。因而仅以现实主义精神来为彼此建立起影响关系，是很难具有说服力的。

第二，从创作时间上看，《原野》的创作全部完成要晚于《上海屋檐下》。这两部作品几乎同时创作。《原野》构思于1937年春，1937年4月在广州出版的《文丛》第1卷第2期开始连载，至8月第1卷第5期续完，并于同年8月由上海文化生活出版社出版。《上海屋檐下》则从1937年初春开始写作，至1937年6月底脱稿，随即就被上海业余实验剧团拿去油印排练。而且，夏衍还曾说在1937年初动笔写作之前，《上海屋檐下》的腹稿就已经打好^②。由此可见，《上海屋檐下》从构思到完成实际上都要早于《原野》，因此说它受到《原野》的启发，从时间上看也是难以成立的。

第三，夏衍为何具体提到《雷雨》和《原野》的启发，而唯独把同样具有现实主义审美精神的《日出》撇开？实际上，如果夏衍真要表明《上海屋檐下》的创作曾受到曹禺的启发，似乎最应该谈到的是《日出》。显然，无论是底层社会写实的戏剧内容，还是截取生活横断面式的艺术构思，都应是《日出》而不是《雷雨》和《原野》与《上海屋檐下》更具可比性，虽然这两者之间的差别仍然很明显。夏衍不提《日出》的原因也许能从他1940年夏在广西省立艺术馆的一次演讲中发现。他说：

作者对自己的血肉总是爱惜的，但材料的堆积并不是艺术品，该去掉的东西，决不应当可惜。曹禺的《日出》的第三幕就是全剧的多余部分，无论从结构上或对话上说，都是应当断然割爱的。但以第三幕本身来讲是件完美的艺术品，作者是曾花费过许多心血的。所以，一个健全的剧作者要更多更烦琐更详细地收集材料，更经济，更艺术地运用材料。再说一次，材料的堆积决不是艺术品，只有经过

^① 田本相：《论中国现代话剧的现实主义及其流变》，《文学评论》1993年第2期。

^② 分别参见田本相《曹禺传》，北京十月文艺出版社1988年版，第215页；夏衍《〈上海屋檐下〉自序》，《夏衍论创作》，上海文艺出版社1982年版，第19~20页；《夏衍自传》，江苏文艺出版社1996年版，第87页。

作者的消化成为血肉的创作才是。^①

这是夏衍对曹禺创作的一次公开批评，距离《上海屋檐下》的完成只有三年时间。夏衍这里的批评与《日出》问世后评论界的很多看法相同，即认为这部剧作的第三幕与全剧不协调，应该“断然割爱”，因为“材料的堆积并不是艺术品”。或许正是出于这种看法，而且又是在演讲中公开提出的，所以夏衍在“曹禺影响”说中不提《日出》。然而，不提《日出》，而又要称《上海屋檐下》的创作受到了《雷雨》和《原野》的启发，就更加显得缺乏说服力了。

总之，以来自夏衍本人的“曹禺影响”说为依据，说明《上海屋檐下》的创作受到了曹禺的影响，是颇多疑点而缺乏实据的。在这里，话剧研究界似乎陷入了英美“新批评派”所谓的“意图谬见”之中。此说见于美国新批评派理论家威廉·K·维姆萨特与蒙罗·C·比尔兹利1946年合著的《意图谬见》一文。他们认为，如果文学批评不是把文本本身而是把作家的意图作为评判作品的主要依据，则陷入了一种“意图谬见”。在他们看来，“就衡量一部文学作品成功与否来说，作者的构思或意图既不是一个适用的标准，也不是一个理想的标准。”^②因为，“意图谬见在于将诗和诗的产生过程相混淆，这是哲学家们称为‘起源谬见’的一种特例，其始是从写诗的心理原因中推衍批评标准，其终则是传记式批评和相对主义。”^③新批评派出于强调作为批评对象的作品本身的独立性，而割断文本与作者之间的联系，显然是片面的。但反过来，如果研究者的判断主要依据作者的看法，而这种看法又不能与其创作实际相吻合，则的确有陷入“意图谬见”之嫌。夏衍的“曹禺影响”说即是如此。

值得注意的是，此说是夏衍在1956、1957年提出的，此时离创作《上海屋檐下》已二十来年，而他在1937年《上海屋檐下》完成不久所写的“自序”中并未提及。1950年代中期，曹禺作为中国首屈一指的杰出的现实主义剧作家已经得到公认，而且，当时文坛已然独尊现实主义，特别是社会主义现实主义——所以夏衍甚至还说，“写《上海屋檐下》，我才开始摸索社会主义现实主义的创作方法”^④。因此应该说，夏衍此时提出“曹禺影响”说明显带有特定时代因素的影响，不加证实而轻易采用是较为可疑的。

三、对“情节戏”、“服装戏”的“不服和反感”

事实上，如果真要探讨夏衍创作《上海屋檐下》的动因，最可靠的依据不是他在

① 夏衍：《剧作偶谈——在广西省立艺术馆的讲话》，《影评与剧论》，浙江大学出版社2009年版，第96页。

② [美]威廉·K·维姆萨特、蒙罗·C·比尔兹利：《意图谬见》，《“新批评”文集》，赵毅衡编选，中国社会科学出版社1988年版，第209页。

③ [美]威廉·K·维姆萨特、蒙罗·C·比尔兹利：《感受谬见》，《“新批评”文集》，赵毅衡编选，中国社会科学出版社1988年版，第228页。

④ 《夏衍自传》，江苏文艺出版社1996年版，第263页。

1950 年代的看法，而是 1937 年 10 月他为《上海屋檐下》的出版所写的“自序”。夏衍在“自序”中说：

写这个戏是在闷人的黄梅时节，写这个戏是在一种霉天一般的透不过气来的环境里面；因为这是一个预定了要在租界的卡尔登戏院上演的剧本，客观上先受了一重严格的限制。而自己，对于年来剧作界风靡着的所谓“情节戏”、“服装戏”，又深深地怀抱着不服和反感，加上《赛金花》而后，我在写作上有了一种痛切的反省，我要改变那种“戏作”的态度，而更沉潜地学习更写实的方法。到现在我可以很坦率地说，也许这很对不住督促和期待着我的“业实”的朋友。我写作的时候，完全地不顾虑到这剧本的商业上的成功，不管好坏，我自私地只希望它能够成为我写作方法进一步前进的一个基点；才能和环境限制我只写了这样一个剧本，但是我这一点希望到此刻还没有改过。^①

这一段话是《上海屋檐下》完成后不久夏衍对于此剧创作动因的说明。其中有两点值得注意：第一，《上海屋檐下》的创作，是出于对当时剧坛风靡的“情节戏”、“服装戏”的“不服和反感”；第二，是想要改变《赛金花》的“戏作”的态度，“更沉潜地学习更写实的方法”，希望《上海屋檐下》能够成为“写作方法进一步前进的一个基点”。仔细辨析这两层意思，不仅能进一步明确地否定上述“曹禺影响”说，而且还使“现实主义转变”说也不能成立。为了避免同样陷入“意图谬见”，下面就必须联系当时戏剧界的现状以及夏衍的创作实践分别进行具体分析。

先谈夏衍对“情节戏”、“服装戏”的“不服和反感”。首先要明确“年来剧作界风靡着的所谓‘情节戏’、‘服装戏’”何所指。夏衍自己对此并没有明确说明，但从李健吾 1942 年评论《上海屋檐下》的文章中却能够窥见一斑。李健吾在论及夏衍所“不服和反感”的“情节戏”、“服装戏”时，分别谈到了曹禺的《雷雨》和宋之的的《武则天》，应该是颇有针对性的。尽管李健吾并没有简单地把《雷雨》视为“情节戏”，而是肯定它“提炼出来的现实十分真实”，但他还是委婉地指出，曹禺“或许偶尔犯了一些情节戏的毛病”，并有“过分爱好舞台的流弊”^②。实际上，李健吾早在 1935 年就论及《雷雨》过分重视情节的不足。他在肯定繁漪形象塑造的成功之后指出：“说实话，别瞧作者创造了那样一个真实的人物（繁漪——引者），作者的心力大半用在情节上，或者换一句话说，用亚里士多德的术语，情节就是动作的动作上。在这一点，作者全然得到他企望的效果。我怕过了分也难说。”他还说：“作者如若稍微借重一点经济律，把无用的枝叶加以删削，多集中力量在主干的发展，用人物来支配情节，则我们怕会更要感到《雷雨》的伟大。”^③至于李健吾在《上海屋檐下》中提及“足足在上海上演了一个月”的宋之的的

^① 夏衍：《〈上海屋檐下〉自序》，《夏衍论创作》，江苏文艺出版社 1996 年版，第 19～20 页。

^② 李健吾：《上海屋檐下》，《李健吾戏剧评论选》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 25 页。

^③ 李健吾：《雷雨》，《李健吾戏剧评论选》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 6 页。

《武则天》，则显然是呼应夏衍对“服装戏”的批评的，对此下文会有分析。李健吾还进一步认为，“情节戏”、“服装戏”的“恶劣的倾向直到如今还在戏剧文学方面盛行”，于是，“悲剧成了情节戏，一切成了服装戏”^①。

应该说，李健吾针对夏衍所说的“情节戏”而对《雷雨》所做的分析是合乎实际的。众所周知，曹禺自己就不满意于《雷雨》之“太像戏”而要努力在《日出》的创作中另辟蹊径。然而，《雷雨》却在1935、1936年的舞台演出中引发巨大轰动，乃至有曹聚仁之1935年“从戏剧史看，应该说进入《雷雨》时代”说，以及茅盾“当年海上惊雷雨”之叹^②。尽管的确不能简单认为《雷雨》就是“情节戏”或“佳构剧”，但如果说《雷雨》多少具有“情节戏”和“佳构剧”的特点，并且“情节戏”在剧作界的风靡与《雷雨》的舞台成功有着密切关联，则应该是可以肯定的。然而，夏衍对于“情节戏”是颇为反感的。从1930年代中期起，他都在不遗余力地反复批评剧坛流行的写曲折的情节、巧合的人生乃至乱伦等“情节戏”的弊病，足见他的“不服”和“反感”之深^③，从中不难推知夏衍对待当时暴得大名的《雷雨》的真实态度。因此，虽然夏衍没有直接就《雷雨》进行批评，但要反过来说他当时会受到《雷雨》的启发而推动自己的创作，则是难以令人信服的，何况《上海屋檐下》与《雷雨》的差别的确十分鲜明。

李健吾所说的“服装戏”的情况也符合当时剧坛实际。《上海屋檐下》创作之时，业余剧人协会、业余实验剧团等正在大剧场大演《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》、《武则天》等大戏。这些演出十分注重演员的服装以及舞台装置所具有的剧场效果，其中尤以业余实验剧团上演的古装戏《武则天》最为轰动。1937年6月《申报》的“本埠增刊”对《武则天》的演出盛况就进行了持续报道。正因为面对业余实验剧团正在上演的《武则天》的“大卖”，夏衍却要反其道而行，完全不顾及剧本在商业上是否成功，所以他才会在《上海屋檐下》自序中说，“也许这很对不住督促和期待着我的‘业实’的朋友”。这些既足见李健吾对于夏衍所指的“服装戏”可能包括《武则天》在内的判断是准确的，也进一步证实了《上海屋檐下》的创作初衷，的确是出于对当时商业上都颇为成功的“情节戏”、“服装戏”的“不服和反感”。

总之，创作《上海屋檐下》时，夏衍不但根本没有提及曹禺剧作的正面影响，而且他对“情节戏”的批评，还不能不让人联想到《雷雨》。与此同时，如果再联系当时左翼文

^① 李健吾：《上海屋檐下》，《李健吾戏剧评论选》，中国戏剧出版社1982年版，第25、26页。

^② 参见田本相《曹禺传》，北京十月文艺出版社1988年版，第168页。

^③ 参见夏衍以下诸文：《对于春季联合公演的一些杂感》，《光明》1937年第2卷第12号；《库里琴如此说》，《戏剧时代》1937年第1卷创刊号；《论上海现阶段的剧运——复于伶》，《剧场艺术》1939年第7期；《论剧本荒的救济》，《救亡日报》（桂林版）1939年5月4日等。

坛对《雷雨》的缺点所进行的批评，则同样有助于说明“曹禺影响”说之难以成立^①。

四、是“更沉潜地学习更写实的方法”，而非“现实主义转变”

再谈所谓《上海屋檐下》的“现实主义转变”说。夏衍 1957 年在《〈上海屋檐下〉后记》中说，《上海屋檐下》之前的创作“很简单地把艺术看做宣传的手段”，由于读了曹禺的《雷雨》、《原野》而在此剧的创作中，“开始了现实主义创作方法的摸索”。换言之，《上海屋檐下》的“现实主义转变”正是“曹禺影响”的结果。因此，如果“现实主义转变”说不成立，反过来也能进一步否定“曹禺影响”说。事实上，“现实主义转变”说甚至更加明显地与夏衍的话剧创作实践相矛盾。

还是要回到前文所引述的 1937 年夏衍的《〈上海屋檐下〉自序》中的那段文字，并结合夏衍的创作实际进行分析。如同前文所概括的，除了“不服和反感”“情节戏”、“服装戏”之外，夏衍在该文中关于创作动机所表述的第二层意思，是想要改变《赛金花》的“戏作”的态度，“更沉潜地学习更写实的方法”，希望《上海屋檐下》能够成为“写作方法进一步前进的一个基点”。首先要准确理解夏衍这里的文字表述，其关键在于“更沉潜”和“更写实”这几个字。夏衍连用的两个“更”字表明，他以前的创作并非没有学习写实的方法，而是学习得不够，写实得不够。所以，他才会希望通过“更沉潜地学习更写实的方法”，使“写作方法进一步前进”。换言之，如果他以前的写作没有学习写实的方法，也就谈不上“更沉潜”、“更写实”，以及写作方法的“进一步前进”了。可见，夏衍这里所做的“痛切的反省”，并不是要简单否定以前的创作，更非如他二十年后所自我否定的那样；此时才开始“现实主义创作方法的摸索”，而此前只是“很简单地把艺术看做宣传的手段”。

夏衍 1937 年的这番告白，与他的创作实践是吻合的。《上海屋檐下》之前，夏衍的话剧创作有没有现实主义成就？回答是肯定的。即使是颇多争议的《赛金花》，当时的批评者对其价值也并没有一笔抹杀；而面对批评，夏衍自己更是以《历史与讽喻》、《〈赛金花〉余谈》等文予以辩护^②，强调《赛金花》的历史讽喻并非全无历史的依据和艺术的写真。他希望“尽可能的真实地描写”赛金花的性格，同时认为，夸张和讽刺并不一定就会损害作品的真实性。他还考证和引用有关赛金花的史实，论证剧作中赛金花形象的历史依据。

^① 《雷雨》发表后一年间没有引起评论界的注意，是舞台演出的轰动让它引起世人关注，并引发争议。周扬、张庚等在肯定《雷雨》取得很大成就的同时，也就“命运观念”、“宿命论”、世界观与创作方法的矛盾等问题提出了批评。1936 年中国旅行剧团在南京上演《雷雨》并引起轰动，当时因保释出狱正羁縻南京的左翼剧坛领袖田汉，也在报刊撰文对《雷雨》予以激烈批评。这些批评意见夏衍不应一无所知。

^② 参见《夏衍论创作》，上海文艺出版社 1982 年版。

退一步说，如果《赛金花》还确实存在“戏作”的成分，因而还不够“现实主义”的话，那么，夏衍话剧创作的第一个作品即独幕剧《都会的一角》，则毫无疑问是现实主义的。但长期以来，《都会的一角》没有受到重视，特别是它作为夏衍的话剧处女作与他的代表作《上海屋檐下》之间的深刻关联，及其在夏衍整个话剧创作历程中的独特地位，更少有人关注。直到1980年代初，唐弢在为《夏衍剧作集》写的序中，才对此作出深入论述。唐弢明确肯定，“《都会的一角》是现实主义的”，“从生活内容到创作方法，这个独幕剧非常接近于后来的三幕剧《上海屋檐下》”，“《都会的一角》在某种意义上正是雏形的《上海屋檐下》”。唐弢还进一步具体比较了后者对前者的“承袭”和“发展”：“舞女是未来的施小宝，邻居像赵振宇，失业青年身上有黄家楣和林志成的影子。当然，最主要的还是生活——大都市里一群小市民的无可奈何的生活。”紧接着，唐弢指出：“夏衍同志运用自己熟识的生活，在第一个话剧创作里，已经开始了现实主义的创作方法，同时，也是在第一个话剧创作里，几乎情不自禁地流露其个人的情趣和爱好，预示着他的艺术风格的趋向和前景了。”因此，唐弢认为：“现在看来，《都会的一角》虽是夏衍同志第一个独幕剧，但就他的整个戏剧创作而言，这标志着一个新的话剧作家的诞生，或者说，代表了一个新的戏剧艺术风格的发轫。”^①

唐弢的论述准确而深刻。他的翔实的分析表明，夏衍话剧创作的起点即现实主义，《上海屋檐下》则标志着其现实主义创作的进一步发展和成熟。《上海屋檐下》的确是夏衍沿着《都会的一角》的现实主义方法，“更沉潜地学习更写实的方法”的结果，也的确是他在现实主义“写作方法进一步前进的一个基点”。因此，《上海屋檐下》的创作显然不是夏衍的“现实主义转变”，而是他在回归创作起点的基础上，对现实主义创作方法的进一步学习、探索和深化。由此可见，“现实主义转变”说难以成立。值得注意的还有，《都会的一角》创作于1935年秋冬之际^②，此时曹禺的《日出》、《原野》均未问世，《雷雨》则正因其演出轰动而引人注目并引发争议。不管夏衍此时对《雷雨》的看法如何，都难以看出它与《都会的一角》在创作上有何关联，而《上海屋檐下》则正是沿着《都会的一角》的现实主义风格前进的。

五、意义：确立新的话剧艺术风格

如果说《上海屋檐下》并非“曹禺影响”之下的“现实主义转向”之作，而是夏衍在《都会的一角》的现实主义基础上继续前行的艺术结晶，那么，它的出现在中国话剧史

^① 唐弢：《沁人心脾的政治抒情诗——〈夏衍剧作集〉序》，《文艺报》1983年第7期。

^② 关于《都会的一角》的创作时间，有1934年、1935年2月和1935年深秋或稍后等几种说法。本文认为最后一种说法较为准确。《都会的一角》发表于《文学》1935年12月第5卷第6号，而其所写故事发生时间为1935年深秋。该剧是夏衍发表的第一部话剧作品。

上有何意义？在这里，先要探讨《上海屋檐下》与契诃夫戏剧的关系。

这是一个老生常谈的话题。《上海屋檐下》问世后，关于夏衍与契诃夫在戏剧艺术上的关系，就成为夏衍戏剧研究的重要内容。早在1930年代末、40年代初，司马文森、周钢鸣等就注意到夏衍剧作与契诃夫的联系，前者认为夏衍“多少带点契诃夫作风”^①，后者则从“喜剧表现手法和悲剧的主题的糅合”的角度指出，“在夏衍的剧作中可以看到他受契诃夫的影响很深”^②。此后，夏衍和契诃夫的比较研究逐步展开，在不同历史时期，焦菊隐、吴祖光、唐弢、陈瘦竹等对此都有论述。新时期以来，王文英的《夏衍戏剧创作论》、田本相主编的《中国现代比较戏剧史》等学术成果，把夏衍与契诃夫的比较研究推向全面和深入。

与学术界重视夏衍与契诃夫的关系所不同的，是夏衍自己的态度。他说：“有些朋友说我受契诃夫的影响很大，我自己说，我热爱契诃夫的作品，但不一定受到很大的影响。契诃夫看人看事是那样的冷静，我是很主观，很不冷静——我的心是不平静的，这，也许是我三十年来一直卷进在政治斗争中的缘故。假如一定要问，我在外国作品中受到过什么人的影响，那么我说，狄更司对我的影响要多一点，大一些。”^③

这里的确有个问题：如果说对夏衍剧作“影响最深刻、最有力的应该是契诃夫”^④，那么，正如学者所指出的，“究竟夏衍从契诃夫那里得到什么样的启迪和感悟，却至今没有得出一个科学的、有说服力的论断”^⑤。截至目前，关于夏衍与契诃夫的比较研究主要属于“平行比较”，即主要就夏衍剧作和契诃夫剧作中的一系列相似之处（当然也会涉及不同之处）展开比较，即如前文所概括的，对平庸的日常生活的描写，对“灰色”人物的刻画，揭示生活的潜流和内在的戏剧性，散文化的戏剧结构，悲喜剧因素的融合，淡雅、含蓄、抒情的艺术风格，等等。正是通过这些共性因素的挖掘，研究者把夏衍与契诃夫紧密联系起来。实际上，在中外文学史上，一些作家的作品在题材内容、结构形式乃至艺术风格等方面存在相似之处的现象并不少见，读者和研究者因之而引起由此及彼的联想和比较也属正常。但是，两个作家的创作有相似之处，并不意味着就一定存在直接的影响关系。一般来说，影响关系的确立，需要建立在事实联系的基础之上。而研究者在把契诃夫与夏衍联系起来谈论时，很少能揭示出多少事实联系，而

^① 司马文森：《从〈上海屋檐下〉到〈一年间〉》，《救亡日报》1939年10月7日。

^② 周钢鸣：《夏衍剧作论》，《文艺生活》1941年11月第1卷第3期。

^③ 夏衍：《关于〈法西斯细菌〉》，《新观察》1954年第15期。

^④ 王文英：《夏衍戏剧创作论》，上海社会科学院出版社1987年版，第81页。

^⑤ 焦尚志：《中国现代戏剧美学思想发展史》，东方出版社1995年版，第346页。

大多使用了诸如“想到”、“联想到”、“颇似”、“酷似”等字眼^①，可见着眼点是在相似点的“平行比较”上。

当然，全然否定契诃夫对夏衍的影响也大可不必。正如夏衍所言，他是契诃夫作品的热爱者，1925年他在日本留学期间，就“耽读了契诃夫、托尔斯泰和屠格涅夫的作品”^②，他后来在《旧家的火葬》、《柴霍夫为什么讨厌留声机》、《从〈樱桃园〉说起》、《剧作上的几个问题》、《关于〈法西斯细菌〉》等文章中也多次谈到契诃夫及其作品。不过，与曹禺对契诃夫戏剧艺术的自觉学习和刻意追求不同，契诃夫对夏衍的影响应该说主要是在潜移默化中渗透的，确实难以找到所受影响的直接证据，而且这种潜移默化的影响，还糅合了果戈理、高尔基、狄更斯以及日本左翼作家藤森成吉等的影响因子，这就使夏衍与契诃夫的关系变得更加复杂。这种特点在《上海屋檐下》中有着集中体现，也早已为研究界所揭示。

总之，在看待夏衍与契诃夫的关系时，虽不能否认前者受到后者影响，但更不能夸大这种影响；既要看到夏衍剧作中多重外来影响的相互渗透，更要强调夏衍自己的艺术独创性。两位戏剧家在艺术风格上的相通，就夏衍而言，主要还是一种基于他的独特艺术创造的“精神呼应”和“不谋而合”^③。这是认识和理解《上海屋檐下》的戏剧艺术价值，以及称夏衍为“中国的契诃夫”^④时，应该加以注意的。

那么，《上海屋檐下》作为夏衍戏剧艺术的杰出代表，它在中国话剧史上的独特意义究竟何在？综合前文论述，《上海屋檐下》既非“曹禺影响”之下的“现实主义转变”之作，也不能简单认为是契诃夫影响的产物。作为夏衍基于《都会的一角》之上“更沉潜地学习更写实的方法”而创造的杰作，它与契诃夫的新型的戏剧艺术的诸多“不谋而合”正表明，在中国现代戏剧史上，一种不同于《雷雨》、《日出》、《原野》的中国的“新型

^① 参见吴祖光《作家和战士——记夏衍同志》，《剧本》1957年第4期；唐弢《廿年旧梦话“重逢”——再度看〈上海屋檐下〉的演出》，《解放日报》1957年6月2日；陈瘦竹《左联时期的戏剧》，《夏衍戏剧研究资料》（下），中国戏剧出版社1980年版；周斌《融合中外的创造——夏衍与中外文化》，复旦大学出版社2003年版。

^② 夏衍：《〈母亲〉在中国的命运——纪念革命大文豪高尔基七十八岁诞辰》，《夏衍论创作》，第85页。

^③ 王文英在指出“对夏衍的戏剧创作影响最深刻、最有力的应该是契诃夫”时，又认为，由于这两位戏剧家之间“存在着一种超越时空的精神上的呼应和交流”，“使这两位戏剧家在有关戏剧创新问题上，产生了一系列在文学史上罕见的不谋而合之处”。参见王文英《夏衍戏剧创作论》，上海社会科学院出版社1987年版，第81页。

^④ 对于夏衍之为“中国的契诃夫”的称谓，有两种基于不同观点的反对意见。一种意见认为称夏衍为“中国的契诃夫”，贬低了夏衍，理由是夏衍是革命现实主义作家，是共产主义战士，而契诃夫只是旧俄时代的批判现实主义作家；另一种意见则相反，认为这种称谓拔高了夏衍，理由是就作品的经典性和全球影响而言，夏衍的创作尚不能与契诃夫相提并论。前一种意见出现较早，而且显然是基于“革命现实主义”高于“批判现实主义”的革命文艺观，今天持这种意见的已不多见，目前倒是第二种反对意见赞同者很多。本文认为，如果从契诃夫之于世界戏剧艺术，与夏衍之于中国现代话剧艺术这个意义上的类比而言，这个称谓并无不可。

的戏剧艺术”已经确立,它是继《雷雨》、《日出》把中国现代话剧文学推向成熟之后的又一重要收获,是中国现代戏剧文学走向多样、繁荣的基本标志。在《上海屋檐下》之后,夏衍与于伶、宋之的等剧作家一道,把这种形态和风格的中国现代话剧进一步推向前进,对中国话剧发展产生了深远影响。

六、结 论

夏衍 1950 年代中期针对《上海屋檐下》的创作而提出的“曹禺影响”说和“现实主义转变”说,带有特定时代因素的明显烙印:一方面,夏衍谦虚地贬低了《上海屋檐下》的独创性,并简单否定了此前自己的话剧创作成就,而这与同时期很多新文学作家对于自己 1949 年之前的创作评价相类似;另一方面,夏衍的这些看法也与当时中国大陆文坛独尊现实主义以及曹禺剧坛地位的确立不无关系^①。今天看来,夏衍的“曹禺影响”说和“现实主义转变”说与他的创作实际并不吻合,也明显背离了他 1937 年所言及的真实的创作意图。应该肯定地指出,《上海屋檐下》的创作,并非“曹禺影响”的产物,而是出于作者对于当时剧坛流行的“情节戏”和“服装戏”的“不服和反感”;它也非夏衍“现实主义转变”之作,而是他在此前创作的《都会的一角》的现实主义基础上,“更沉潜地学习更写实的方法”的结晶。如果如唐弢所说《都会的一角》“代表了一个新的戏剧艺术风格的发轫”,那么,可以说,《上海屋檐下》则标志着中国话剧史上一种迥异于《雷雨》、《日出》和《原野》的“新的戏剧艺术风格的确立”。

[作者单位:南京大学文学院]

^① 1947 年夏衍在答读者问时曾谈及,“从写剧本的技术上说”,“对于我觉得最有益的,是爱尔兰作家约翰·沁孤的独幕剧,易卜生的许多问题剧,和柴霍夫(契诃夫——引者)剧本”。饶有意味的是,夏衍没有回答读者提出的“你对中国的剧作家欢喜哪一位”等问题。参见夏衍《剧作上的几个问题》,《青年知识》1947 年 10 月第 26 期。

为什么是巴金发现《雷雨》

刘 艳

摘要:本文探讨巴金“喜欢”曹禺的剧作《雷雨》并“死命推荐”发表的深层原因。认为鉴赏力不能作为巴金“喜欢”《雷雨》的唯一依据,而趣味在巴金鉴赏这部剧作中起到了重要的引领作用,进而以《雷雨》、《家》为例分析了经典文学作品的共同特质——为人类而艺术。

关键词:巴金 曹禺 《雷雨》 趣味 文学观

作为中国现代剧坛的一部名作,《雷雨》被巴金发现并经由他力荐而得以发表,是学界公认的事实。巴金自己也多次坦陈:

我喜欢《雷雨》,《雷雨》使我流过四次眼泪,从没有一本戏像这样把我感动过,我是第一个喜欢《雷雨》的人。^①

北平三座门大街十四号南屋,故事是从这里开始的。靳以把家宝的一部稿子交给我看,那时家宝还是清华大学的一个学生。在南屋客厅旁那间用蓝纸糊墙的阴暗小屋里,我一口气读完了数百页的原稿。一幕人生的大悲剧在我面前展开,我被深深震动了!就像从前看托尔斯泰的小说《复活》一样,剧本抓住了我的灵魂,我为它落了泪。……然而,这却是我从靳以手里接过《雷雨》手稿时所未曾料到的。我由衷佩服家宝,他有大的才华,我马上把我的看法告诉靳以,让他分享我的喜悦。^②

有必要追问的是,为什么独独是巴金发现了《雷雨》?巴金一再谈及他被《雷雨》“感动”,究竟是什么打动了他?何以如此令巴金落泪的剧作,却全然不被郑振铎、李健吾等看好?倘若说巴金与郑振铎、李健吾们对《雷雨》的分歧可以用见仁见智来说明,那么,又如何解释此剧在最初发表的一年里,中国文艺界也普遍表现出对该剧的极度冷淡,既无剧团上演,又无任何臧否评论?

如果站在“事后诸葛亮”的角度,考虑《雷雨》经过岁月淘洗却历久弥新,最终成为中国话剧经典的因素,当年巴金对《雷雨》的“懂”,和整个中国文艺界对《雷雨》的“不

^① 巴金:《雄壮的景象》,天津《大公报》1937年1月1日。

^② 巴金:《怀念曹禺》,《人民日报》1998年5月15日。

懂”，就更值得我们细加玩味。

一、鉴赏力不能作为巴金“喜欢”《雷雨》的唯一依据

关于这个问题，曹树钧曾有所论及，他将巴金对《雷雨》价值的发现主要归因于“艺术家的敏感和高度的艺术鉴赏力”^①。然而，艺术家的敏感和鉴赏力，普适于通常的文学赏析，对一个搞创作或批评的人来说，当是其基本“教养”，而不是更高的“才能”^②。如果按照论者的分析路径，完全可以顺势推出相反的判断，即郑振铎、李健吾和靳以之所以未看好《雷雨》，皆是由于缺乏“艺术家的敏感和高度的艺术鉴赏力”。但是，稍稍了解中国现代文学史，便会发现事实并非如此。先看靳以，大学毕业后就以写作和编辑为生，而且他还是一位普通的编辑，在中国现当代文学史上有着重要地位的《文学季刊》、《收获》等，都曾由他主编，“在中国文坛，自鲁迅先生以来，同时以著名作家和著名编辑家双重身份著称于世的并不多，而靳以就是其中之一”^③。再说郑振铎，胡愈之曾这样评价道：“在文学工作中，你是一个多面手，不论在诗歌、戏曲、散文、美术、考古、历史方面，不论在创作和翻译方面，不论是接受世界文学名著或整理民族文化遗产方面，你都做出了平常一个人所很少能做出的那么多的贡献。”^④巴金将郑振铎视为介绍自己进入文艺界的前辈和引路者，尊称郑振铎为“先生”和“前辈”，“因为他不仅把我送进了文艺界”，还“经常注意我陆续发表的作品，关心我的言行。他不教训，他只引路，树立榜样”^⑤。至于李健吾，更“是民国间一流的鉴赏家”^⑥，其评论集《咀华集》、《咀华二集》，早在 20 世纪 40 年代就有人评价“它是我们这三十年文坛上，属于批评部门的第一个宁馨儿，此前，没有人这样旗帜鲜明步伐整齐地作过；此后，也很难得有更胜于《咀华集》的佳制了”^⑦。司马长风甚至将他列为五大文艺批评家之首：“30 年代的中国，有五大文艺批评家，他们是周作人、朱光潜、朱自清、李长之和刘西渭，其中以刘西渭成就最高。”^⑧而有意味的是，与 1934 年巴金慧眼识《雷雨》相似，李健吾 1946 年同样慧眼识《围城》。钱钟书的《围城》完成后，在郑振铎、李健吾主编的《文艺复兴》第一卷第二期开始连载，李健吾通过“编余”不无得意地谈及自己是“评价《围城》第一人”：

^① 曹树钧：《巴金对曹禺经典的发现及评价》，《黎明职业大学学报》2012 年第 2 期。

^② [英]伍尔夫：《普通读者》，《伍尔夫散文》，中国广播出版社 2000 年版，第 3 页。

^③ 楼乘震：《纪念靳以：不为一己求安乐但愿众生得离苦——纪念靳以先生诞辰 100 周年逝世 50 周年》，《深圳商报》2009 年 10 月 21 日。

^④ 胡愈之：《哭振铎》，《光明日报》1958 年 11 月 1 日。

^⑤ 巴金：《怀念振铎》，《再思录》（增补本），广西师范大学出版社 2004 年版，第 87~88 页。

^⑥ 孙郁：《革命时代的士大夫》，生活·读书·新知三联书店 2014 年版，第 83 页。

^⑦ 吴小如：《读刘西渭先生〈咀华集〉和〈咀华二集〉》，辽宁教育出版社 1995 年版，第 26 页。

^⑧ 司马长风：《中国新文学史》（中），香港九龙昭明出版社有限公司 1980 年版，第 167 页。

“钱钟书先生学贯中西，载誉士林”，“第一次从事于长篇制作，我们欣喜首先向读者介绍”。三十五年之后，李健吾在《重读〈围城〉》中，仍深情回忆起当年“最早有幸”赏读《围城》时“又惊又喜”的情景，并以《文艺复兴》“发表这部新《儒林外史》为荣”^①。

由此可见，李健吾诸人“对于文学不能说算不得‘解人’”^②，巴金觉得《雷雨》甚好，李健吾等却不以为然，其缘由正在于个人的趣味有别。何谓趣味？朱光潜说：“文学作品在艺术价值上有高低的分别，鉴别出这高低而特有所好，特有所恶，这就是普通所谓趣味，辨别一种作品的趣味就是评判，玩索一种作品的趣味就是欣赏，把自己在人生自然或艺术中所领略得的趣味表现出来就是创造。趣味对文学的重要于此可知。”^③伍尔夫也谈到趣味之于阅读的意义：“我们可能会强调感应的价值；我们在读书时……总有一个捣蛋鬼在我们心里悄悄地说：‘我恨’，‘我爱’，而我们也无法使他不做声。的确，正因为我们有恨、有爱，我们跟诗人和小说家的关系才那样亲密，……即使意见与人不合，即使我们判断错了，我们的趣味，那能够使得我们身心激动不已的感应命脉，仍然是我们的主要照明灯。”^④中外因趣味的“照明”而导致对一部作品入迷的例子不胜枚举：

最近正在看卓别林的《自传》（一九六四年版），有意思极了，也凄凉极了。我一边读一边感慨万端。主要他是非常孤独的人，我也非常孤独：这个共同点使我对他感到特别亲切。^⑤

陀思妥耶夫斯基写他的第一部长篇小说《穷人》时，同一个文人格里高列夫住在一起。这位朋友尽管数月之久一直看到桌上摊着写过的纸，却直到小说写完才得以一读。他读着小说，深深地被感动了，未经陀思妥耶夫斯基同意，他就带着文稿去找当时著名的评论家涅克拉索夫。他们闯进房间，热烈地拥抱着、吻着陀思妥耶夫斯基。当时还不认识他的涅克拉索夫称他为俄国的希望，他们谈论着，主要谈这部小说，度过了一个两小时，早晨他们才告辞。^⑥

从巴金描述他翻读《雷雨》原稿的情形，“我是第一个喜欢《雷雨》的人”，“我是被它深深感动了的第一个读者”，“从《雷雨》起我就是他的作品最初的读者”，表明趣味在巴金鉴赏这部剧作中起到了重要的引领作用。

^① 参见陈子善《捞针集——陈子善书话》，浙江人民出版社1997年版，第79页。

^② 朱光潜：《谈文学·序》，漓江出版社2011年版。

^③ 朱光潜：《谈文学·序》，漓江出版社2011年版。

^④ [英]伍尔夫：《一个人应该怎样读书？》，《伍尔夫散文》，中国广播出版社2000年版，第342页。

^⑤ 傅雷：《傅雷家书》，生活·读书·新知三联书店1998年版，第318页。

^⑥ [奥地利]卡夫卡：《卡夫卡散文》（下），中国广播出版社1996年版，第110页。

二、究竟是什么契合了巴金的“趣味”

说到趣味，必离不开性情、身世和文学观上的契合。从这几个方面进行考察，巴金与曹禺趣味相投，乃是必然。

曹禹性情忧郁，“我不知道怎样来表白我自己，我素来有些忧郁而暗涩；纵然在人前我有时也显露着欢娱，在孤独时却如许多精神总不甘于凝固的人，自己不断地来苦恼着自己，这些年我不晓得‘宁静’是什么，我不明了我自己，我没有希腊人所宝贵的智慧——‘自知’。除了心里永感着乱云似的匆促、迫切，我从不能在我的生活里找出头绪”^①，以至其父亲都十分不解：“你整天皱着眉，成天搞些什么名堂，你哪里有这么多苦恼？”^②巴金性情又何尝不是如此，早在写给大哥的一封信里，他就说过：“我的心里筑了一堵墙，把自己囚在忧郁的思想里。一壶茶，一瓶墨水，一管钢笔，一卷稿纸，几本书……我常常写了几页，无端的忧愁便来侵袭。”^③1935年为《爱情三部曲》写的总序中，他再次坦言：“我的一生也许就是一个悲剧，但这是由性格上来的（我从小就带了忧郁性），我的性格就毁坏了我一生的幸福，使我在痛苦中得到满足。有人说过革命者是生来寻求痛苦的人。我不配做一个革命者，然而我却做了一个寻求痛苦的人了。我的孤独，我的恐怖都是我自己找来的。对于这个我不能有什么抱怨。”^④对巴金的忧郁性格，连老朋友冰心也深感奇怪：“我写信告诉巴金，你干吗那么忧郁，我看他痛苦的时候也就是欢乐的时候。”^⑤

那么，曹禺和巴金的忧郁性情是什么造成的？许多学者从二人的身世找原因，不无道理。曹禹生下来三天母亲就病死了，十三四岁的时候，大姐家瑛又离开人世，父亲虽说疼他，但因官场失意，喜怒不定，常常在家里表现出专横粗暴的一面，这样的生活环境，自然会给童年曹禹投下苦痛的心灵阴影。巴金十岁时母亲去世，两年后又失去父亲，“父母的过早逝世，把巴金抛进了复杂、无情乃至冷酷的家族环境之中。他的忧郁性格，也就由此形成”^⑥。

问题在于，类似的人生不幸并不只落在了曹禹与巴金身上。拿曹禹来讲，绝不仅仅是他一人遭遇了粗暴专制的父亲。实际上，在每个个体的生命成长过程中，都要不同程度地遭遇“严父”，“严厉”已成为普遍意义上的父亲形象，诚如萨特所言：“天下没

① 曹禹：《雷雨·序》，《曹禹研究专集》（上），海峡文艺出版社1985年版，第14页。

② 田本相：《曹禹传》，北京十月文艺出版社1988年版，第1页。

③ 李辉：《巴金传》，人民日报出版社2011年版，第200页。

④ 巴金：《〈爱情三部曲〉总序》，《巴金全集》第6卷，人民文学出版社1988年版。

⑤ 李辉：《巴金传》，人民日报出版社2011年版，第190页。

⑥ 李辉：《巴金传》，人民日报出版社2011年版，第187页。

有慈父——这简直是一条规律。”^①既然“严父”无法逃避，各种家庭矛盾、冲突以及存在本身的艰辛与悲剧同样无法逃避，用卡夫卡的话说：“我们大家并非共有一个躯体，但却共有一个成长过程，它引导我们经历一切痛楚，不论是用这种或那种形式。”^②

苦难是人类必须面对的，但是，个体对苦难的态度却有所不同。对一些人而言，苦难造就坚强；而在另一些人那里，苦难“彻底不同于它在别人那里所显现的样子”，“它是一个引起焦虑和不适的世界”^③。为什么个体的反应会有如此差异？这就不能不涉及人的性格类型。曹禺天性敏感，这种与生俱来的抑郁质性格，使他过早滋生出对人情世事的生命感受，外界的任何一种侵袭，哪怕在别人眼里微不足道，却可能给他的心灵造成重创。

同样的分析也适合巴金。在批判旧家庭时，巴金的言辞相当激烈。陈思和通过考证认为，巴金对童年生活的回忆有“小题大做”的成分，因为“现实生活中的李氏大家庭，并非像巴金描述的那样可怕、恐怖”，它“只是一个普普通通的旧式家庭”，“这里没有什么特别的罪恶，也算不上专制”，“这个家庭的矛盾与冲突，不会超过正常家庭矛盾的范围，所以巴金以后对家庭的种种微词与抨击，不能不是一种文学上的夸张修辞手法”^④。对此，巴金并不认同，认为论者“根本就不了解那个时代，那种家庭，只是一种想当然的推论”，“他是生活在那样的家庭里的，没有切身体验，没有很深的感受，他不会对那样的家庭这么反感。他是根据他的感受来写作的，完全是他的真情实感，而不是什么‘文学上的夸张修辞手法’”^⑤。其实，陈思和对巴金家庭的考证并非不符合实情，而巴金的反驳也不是没有道理，只不过因为他敏感的天性，所以才对旧家庭发生的一切，“有着感情上超出寻常的刺激”^⑥。倘若陈思和了解巴金“敏于感受的灵魂”^⑦，就不会得出“小题大做”和“夸张修辞手法”之类的推论。

曹禺与巴金共有的敏感和忧郁性格，使二人过早地走向成熟，并因了这种气质，养成他们内省和怀疑的倾向，从而使其种种生命感受不仅仅和个人的苦痛相联，还直接指向人生难题和存在困境。曹禺说自己当时“有一种感觉，好像是东撞西撞，在寻找着生活的道路，人究竟该怎么活着？……问题临到头上，恨不得立刻搜索出一个答案；苦思不解的时候便冥炫不安。流着汗，急躁地锤击着自己，如同肚内错投了一副致命的药剂，……我整日觉得身旁有一个催命的鬼低低地在耳边催促我，折磨我，使我得不到

^① [法]萨特：《萨特自述》，河北人民出版社1988年版，第7页。

^② 转引自刘小枫《沉重的肉身——现代性伦理的叙事纬语》，上海人民出版社1999年版，第215页。

^③ [捷克]克里玛：《布拉格精神》，崔卫平译，作家出版社1998年版，第186～187页。

^④ 陈思和：《人格的发展——巴金传》，上海人民出版社1992年版，第31页。

^⑤ 李辉：《巴金传》，人民日报出版社2011年版，第181～182页。

^⑥ 李辉：《巴金传》，人民日报出版社2011年版，第184页。

^⑦ 李健吾：《神·鬼·人》，《咀华集》，文化生活出版社1936年版。

片刻的安静”^①。巴金则无奈地宣称，“我的生活里是充满了矛盾的，感情与理智的冲突，思想与行为的冲突，理想与现实的冲突，爱与憎的冲突，这些就织成了一个网把我盖在里面，把我抛弃在憎恨的深渊里，让那些狂涛不时来冲击我的身体。我没有一个时候停止过挣扎。我时时都想从那里面爬出来，然而我不能突破那矛盾的网，那网把我束缚得太紧了”^②，甚至不无悲观地感叹“生活本身就是一个悲剧”^③。

由此，也培养了小说家巴金和剧作家曹禺看取生活的人类眼光。1933年，针对徐懋庸关于“你的作品的结局，过于阴暗，使读者找不到出路”以及是否“去找一点新的题材”的提问，巴金如是回答：

是的。不过我的作品是艺术，不是宣传品，我不想把抽象的政论写入我的作品中去。我从人类感到一种普遍的悲哀，我表现这悲哀，要使人类普遍地感到这悲哀。感到这悲哀的人，一定会去努力消灭这悲哀的来源的，这就是出路了，……我认为艺术与题材是没有多大关系的，艺术的使命是普遍地表现人类的感情和思想。^④

在曹禺1936年为《雷雨》所写的序言里，也有相似的艺术告白。曹禺在这篇序言里透出两个重要信息——此剧是悲天悯人之作，之所以悲天悯人是存在本身使然：

我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛自己来主宰自己的命运，而时常不能自己来主宰着。……生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，以为是在自由的天地里，称为万物之灵的人类不是做着最愚蠢的事么？我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执，我诚恳地祈望着看戏的人们……升到上帝的座，来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动着的生物。他们……用尽心力来拯救自己，而不知千万仞的深渊在眼前张着巨大的口。他们正如一匹跌在沼泽里的羸马，愈挣扎，愈深深地陷落在死亡的泥沼里。^⑤

显然，最能引起巴金共鸣的正是《雷雨》所表现出来的悲悯苦难、救赎灵魂的人道主题。换言之，性情也好，身世也罢，只是两位创作者相知相遇的一个铺垫或者引桥，由性情和身世导向的文学观的一致才是他们终成知音的关键所在。客观地说，巴金和曹禺都描写了大家庭里少爷和丫环相恋但必不可成为眷属的悲剧，但是，在巴金笔下，悲剧的原因是门第的差异，而在曹禺那里，则多了一层乱伦的恐怖，因而也就更加深刻。所以，对《雷雨》，巴金除了“喜欢”和“感动”，其背后还含蕴着深刻的理解。

^① 曹禺：《日出·跋》，《曹禺研究专集》（上），海峡文艺出版社1985年版，第25页。

^② 巴金：《写作生活的回顾》，李辉《巴金传》，人民日报出版社2011年版，第194～195页。

^③ 巴金：《〈激流三部曲〉总序》，《巴金全集》第6卷，人民文学出版社1988年版。

^④ 徐懋庸：《巴金到台州》，《巴金：从炼狱中走来》，中国工人出版社2002年版，第79～80页。

^⑤ 曹禺：《雷雨·序》，《曹禺研究专集》（上），海峡文艺出版社1985年版，第16～17页。

三、巴曹的文学观所体现的经典文学要素

文学史告诉我们，大凡不朽的经典名著，即使内容各异，形象有别，却无不拥有一个共同特质，这就是为人类而艺术。读读文学大家对经典的点评，便不难体悟“为人类而艺术”的核心与要义：

伊丽莎白时代戏剧家的光辉业绩之一，就在于他们把这些东西提供给我们。那位诗人（指莎士比亚）总是能够超越哈姆雷特和奥菲莉娅之间的关系的特殊性，他给我们提出的疑问，并非关于他自己个人的命运，而是关于全人类的生活状况。^①

我从没见过这样的小说，它把人性的崇高和卑劣都写得那么出神入化，把个人灵魂的历险及厄运写得那么生动有力。陀思妥耶夫斯基对人类苦难深怀哀怜之心，这种哀怜之心只有自己也经受过苦难的人才有。“不要做别人的审判官”，他说，“要爱怜人，不要害怕人的罪恶，要爱怜有罪的人。”当你合上这本书时，你不会感到绝望，只会感到欢欣鼓舞，因为善之美最终透过恶之丑而闪闪发光。^②

无论是伍尔夫对莎士比亚剧作的高度赞誉，还是毛姆对陀思妥耶夫斯基小说的由衷称道，其宗旨都在说明文学的超越性之于一部杰作的巨大意义和作用。

什么是文学的超越性？刘再复有过很好的阐释：“文学是超越的，它的超越在于文学是人道的”，“无论是现实的苦难，还是人生的不幸，文学都化作爱，给予关怀和同情。文学仿佛在众生之上，以仁慈和厚爱注视和表达众生的苦难，给众生带来心灵的期待”^③。也正是这种超越性，让伍尔夫、陀思妥耶夫斯基等大家完成了关于人的伟大发现：“人，既是圣徒，同时又是恶棍；人的行为，既善良，同时又很卑劣”^④，“人是可能永远具有双重人格的”^⑤，善与恶、爱与恨、灵与肉之间的对立和冲突往往纠结于一身。如此“内在的精神革命”^⑥，致使生命个体始终无法摆脱灵魂“罪与罚”的煎熬、挣扎和折磨。如上关于人的解读，必然潜在地左右他们对过失和罪行的情感倾向，认为即便是恶人，从终极关怀的角度，都是应该被同情、理解和加以拯救的，因为产生于人的欲望的过失和罪行，有着深广的人性根源，它与生俱来，往往和命运纠缠在一起，是人人都试图抗争却又都难以避免的。唯有借助爱、同情心和悲悯情怀的救赎，才能使人类

① [英]伍尔夫：《狭窄的艺术之桥》，《论小说与小说家》，上海译文出版社2000年版，第328页。

② [英]毛姆：《毛姆读书心得》，文汇出版社2011年版，第241页。

③ 刘再复、林岗：《罪与文学》，中信出版社2011年版，第100~101页。

④ [英]伍尔夫：《伍尔夫读书心得》，文汇出版社2011年版，第197页。

⑤ [俄]陀思妥耶夫斯基：《陀思妥耶夫斯基选集·书信选》，人民文学出版社1979年版，第8页。

⑥ [俄]尼·别尔嘉耶夫：《俄罗斯思想》，生活·读书·新知三联书店1996年版。

对自身行为产生内省，并通过忏悔获得灵魂的新生。所以，以人类的眼光看取现实的创作者，都是灵魂塑造的巨匠，他们总是把笔触探入人的内心深处，从中开掘“善与恶、爱与恨、灵与肉”对立和冲突的“双重人格”。从根底上讲，文学的生命力和永久价值即来源于此。

巴金看好的《雷雨》为什么不朽？就在于剧作家持有这样一种“人类眼光”，它使曹禺的创作面对的不再是某一社会阶层的现实目标，而是人类永恒的生存困境，由此，其情感也超越了阶级的爱憎而体现出人类之爱。最突出地寄寓这种文学主旨的人物形象要数周朴园，在这个人物身上，剧作家在写尽他的罪恶的同时，还写尽了对他的同情和悲悯。

但是，曹禺着力将一个十恶不赦的罪人塑造成内心忏悔、引人同情的形象，在当时却是为读书界普遍拒斥的。中国文化向来倾向于世俗关怀，反映在文学上，则是“谴责有余，自审不足”^①。对于这一点，早在“五四”时期，新文化运动的先行者周作人在论述俄国文学时就敏感地觉察到了：俄国文学“描写国内社会情状，其目的也不单在陈列丑恶，多含有忏悔的性质”，“在中国这自己谴责的精神似乎极为缺乏”^②。20世纪30年代，由于“感时忧国”情怀，时代期待视野更是强调“把文学与现实政治等同起来，把世界描绘成两个阶级对立的世界，然后以清算意识作为自己的主导意识”^③。所以，当时包括靳以、郑振铎和李健吾在内的整个中国文艺界对《雷雨》的“不懂”，就不难理解了，因为曹禺施与一切人的怜悯和同情，显然大大超越了靳以等人对善恶的认识，尤其是周朴园，完全是他们先在的审美经验十分陌生并极力排斥的人物类型。且看李健吾如何否定曹禺对周朴园形象的处理：

作者放过周朴园。实际往深处一想，我们马上就晓得作者未尝不有深意。……从一个哲学观念来看，活着的人并不是快乐的人；越清醒，越痛苦。倒是死了的人，疯了的人，比较无忧无虑，了却此生债务。然而，在人情上，在我们常人眼中，怕不这样洒脱吧？对于我们这些贪恋人世的观众，活究竟胜过死。至于心理分析者，把活罪分析得比死罪还厉害。然而在这出戏上，观众却没有十分亲切的感到。所以绕个圈子，我终不免栽诬作者一下，就是：周朴园太走运，作者笔下放了他的生。^④

一句“在这出戏上，观众却没有十分亲切的感受”，即见出李健吾与《雷雨》的隔膜。这种隔膜，同样在靳以那里得到印证。1937年元旦，天津《大公报》文艺副刊刊发靳以评论《日出》的文章，开篇便将《日出》与《雷雨》进行比较：“对于我，比起《雷雨》来，《日

^① 参见刘再复、林岗《罪与文学》，中信出版社2011年版，第129页。

^② 钟树河编：《周作人文类编希腊之余光》，湖南文艺出版社1998年版，第427页。

^③ 李泽厚：《世纪新梦》，安徽文艺出版社1998年版，第390页。

^④ 刘西渭：《〈雷雨〉——曹禺先生作》，天津《大公报》1935年8月31日。

出》像是更亲切一些。”^①不过,不管怎样,《雷雨》在刊发之后,靳以和李健吾至少还有关注。与他们相比,郑振铎的态度要冷淡得多,即使后来《雷雨》“甚嚣尘上”,他都未置一词。

所幸《雷雨》遇到了“喜欢”它的巴金,在《雷雨》的接受史上,巴金是真正读懂了该剧的一个知音。相遇是偶然的,相知却具有必然性。这里不妨分析一下巴金的小说《家》以及曹禺对《家》的改编,来说明曹禺同样读懂了《家》,两位大家是怎样地趣味相投。长期以来,学术界通行的看法是:在小说《家》里,巴金主要表现的,是觉慧等进步青年的奋斗、反抗和革命热情,而曹禺改编的话剧《家》,则以觉新、瑞珏、梅表姐三个人物的关系来结构全剧,删去了觉慧及其朋友的进步活动,因而叙述重心有了很大改动,主角也由觉慧变为觉新。

这样的认识,其实是对《家》的误读,家的主角原本就是觉新。早年巴金固然不乏理想和激情,然而他性格的浓重底色却是敏感和忧郁,这注定了其对生活的体验与感受较之常人要丰富、复杂、深刻。巴金创作《家》的动机,是要为大哥“写一部长篇小说”,“我答应报馆的约稿要求,也只为了改变命运,帮助别人,为了挽救大哥,实践我的诺言”^②,“经过了一夜的思索,我最后一次决定了《家》的全部结构,我把我大哥作为小说的一个主人公”^③。从艺术上看,《家》贡献给中国现代文学形象世界的,不是觉慧而是觉新,作者通过觉新,写出了“压抑状态中的个性”及其普遍性存在,并在对其懦弱性格的审判中,“自觉接受了既是审判者又是犯人的双重身份”^④:“我在我自己身上发现了我大哥的毛病,我写觉新不仅是警告大哥,也在鞭挞我自己。”^⑤对此,学者赵园作了中肯的分析:“中国现代文学作品中,只有为数不多的人物形象,为读书界所熟知,其中又只有更少的文学性格,由于其异乎寻常的概括力而获得了某种抽象意义。在‘为数不多’的‘为读书界所熟知的人物中’,就有高觉新”,“《激流》的中国读者之所以记住了这个人物,往往由于依据不同的生活经历与内省体验,他们或多或少地,从人物身上认识了自己”^⑥。所以,尽管巴金刻画旧家庭的抗争者觉慧,意在对比和反衬觉新的忍让、顺从,我们却从觉慧对鸣凤犹疑的感情表现里,屡屡见到他大哥觉新的面影。“生活本身就是一个悲剧”,巴金看取生活的人类眼光,使他发现了觉新性格的普遍性存在,因而围绕人物的种种描写都“不忍过分苛责”^⑦,更多的反倒深是深深的悲悯。曹禺在阅读小说《家》的时候,打动和引起他共鸣的,正是人物的这一审美内涵。曹禺将自

^① 靳以:《更亲切一些》,《大公报》1937年第276期。

^② 巴金:《创作回忆录》,人民文学出版社1982年版。

^③ 巴金:《巴金散文》,浙江文艺出版社2009年版,第258页。

^④ 刘再复、林岗:《罪与文学》,中信出版社2011年版,第225页。

^⑤ 巴金:《讲真话的书》(上),四川人民出版社2003年版,第496页。

^⑥ 赵园:《艰难的选择》,上海文艺出版社1986年版,第284页。

^⑦ 赵园:《艰难的选择》,上海文艺出版社1986年版,第290页。

己的深切感受融入《家》的改编，通过觉新的不幸婚姻，揭示人类所面临的人生难题和心灵苦斗，让观众从剧中体味到一种忧伤的美和含泪的诗情。对于曹禺改编的《家》，巴金自然是满意的：“我在桂林读完他的手稿，不能不赞叹他的才华，他是一位真正的艺术家！”^①

四、结语

历史不能假设。但是，由于巴金对于曹禺的文学生涯几乎是一个决定命运的人，所以仍然让人忍不住要“假设”：假设1933年巴金不去北平看望沈从文，假设正着手主编《文学季刊》的靳以不邀请巴金参与刊物的编辑，假设那个年代的巴金名气不是很大，那么，中国现代剧坛是不是会有遗珠之憾？而少了《雷雨》，中国现代戏剧史会不会是另一番景象？

1982年，年逾古稀的曹禺感慨地说：

人的命运，往往就决定在这样的偶然的事物，偶然的人物之中。那时，我和巴金还没有认识，完全凭着他的无私的识见，把《雷雨》从被遗忘的角落里发现出来。由于巴金，……使我第一次感到了自身的价值，才下定决心去搞剧本创作。

我曾设想过，如果《雷雨》一直躺在抽屉里，我将是怎样的一个发展，那就很难说了。^②

曹禺的感慨表明，《雷雨》的发表，对于曹禺的戏剧创作、对于中国现代戏剧史，都有着不同寻常的意义；然而，我们从中亦能领会出另一种蕴涵：世事难料，命运无常，这大概也就是经典的文学作品必然关注人类命运的原因吧。

[作者单位：首都师范大学学报编辑部]

① 巴金：《怀念曹禺》，《中华读书报》2000年12月8日。

② 田本相、刘一军：《曹禺访谈录》，三联书店（香港）有限公司2000年版，第75～76页。

重返“诗意栖居”

——论儿童生态戏剧的深层生态审美

初滢滢

摘要:随着环境危机日益严重,唤醒人的生态意识,在人类文化的各个领域已形成共识。在儿童戏剧领域也出现不少关注自然生态、保护地球环境的作品。但很多环境题材的儿童戏剧,往往忽视了儿童对自然和生命的独特感悟,成为了说教工具。儿童生态戏剧应该体现深层次的生态审美,唤醒儿童天生具有的那种率真与质朴,建立人与自然和谐相处的生态观。充满生态智慧的儿童生态戏剧应展现人与自然“诗意栖居”的景象,并能让儿童投身其中去体验、去思考。本文将生态审美的相关理论与儿童心理和儿童认知规律相结合,深入分析儿童生态戏剧中的深层生态审美内涵,并对儿童生态戏剧的呈现方式提出构想。

关键词:儿童戏剧 生态戏剧 生态审美 诗意栖居

“生态”已成为 21 世纪的热点话题,探索自然与人的关系,唤醒人的生态意识,在人类文化的各个领域已经形成共识。20 世纪 90 年代以来,中国儿童文学逐渐关注人与自然,人与动物,人与环境的关系,出现了大量的动物小说、环境文学、绿色童话等,在理论界也出现很多关于儿童文学生态批评的研究。相较于儿童生态小说、儿童生态诗歌、儿童生态散文的繁荣与发展,儿童生态戏剧的发展却似乎停滞不前,人们对儿童生态戏剧的认知还停留在环保剧的层面,这类题材的儿童戏剧创作显得较为浅显、幼稚,缺少能让儿童思考的内涵。

在所有的艺术门类里,戏剧是离人最近的艺术,也是儿童获得生态审美感悟最直接的艺术方式。“生态审美教育所凭借的主要手段不是艺术美,而是生态系统中的关系之美。这种‘关系之美’既不是物质性的,也不是精神性的实体之美,而是人与自然生态在相互关联之时,在特定的空间与时间中的‘诗意栖居’的‘家园’之感。”^①戏剧的综合性特质本身就具有一种“关系之美”,戏剧是为儿童建立人与自然关系的桥梁,在儿童生态戏剧特定的时间与空间内,儿童能够直接获得“诗意栖居”的“家园”之感。

人生活的世界是一个诗性的世界,儿童生态戏剧应该寻找到一种恰当的形式,将

^① 曾繁仁:《中西对话中的生态美学》,人民出版社 2012 年版,第 302 页。

这个诗性的、活生生的世界展现给儿童,让儿童通过戏剧去体验、思考、感悟这种“诗性”的生态审美内涵。

一、回归儿童本真,探索深层生态审美

生态戏剧有 Ecological Drama 和 Ecological Theater 两种表达方式,或者叫做绿色戏剧(Green Theater)以及可持续戏剧(Sustainable Theater)。2004 年 9 月 24 日至 10 月 2 日在美国北加利福尼亚州召开的生态戏剧节上,戏剧节导演拉里·弗里德与特里萨·J·梅认为:“任何以戏剧形式表现人类与非人类难解难分的关系,并尝试探讨我们的文化与社会所面临的形形色色的生态问题的作品,都是生态戏剧。”^①该戏剧节从生态戏剧的内容、演剧方式、剧场建设三方面具体而详细地概括了生态戏剧的十五个特征,包括:审视环境正义问题;探讨人与地方和(或)文化与自然之间的联系;增进人类与非人类之间的联系意识;舞台布景要求独特的地方空间意识,构建人与地方的浑然一体;引导观众审视他们自己与土地的个人关系;戏剧背景与非传统的自然的表演场地的统一等^②。从具体的生态戏剧的创作看,易卜生的《人民公敌》、《樱桃园》等被奉为生态戏剧的经典作品。高行健的《野人》以及过士行的《鱼人》也是典型的生态戏剧作品。在这些作品中,都呈现出一种带有悲剧意味的审美内涵。

20 世纪 70 年代,挪威哲学家阿伦·奈斯提出“深层生态学”,他对“浅”和“深”层次的生态运动作出区分。“这一区分是对‘污染与资源枯竭’以及这可能导致的对人类生活的有害影响等浅层关心和对基于自然自身利益的生态原则比如复杂性、多样性和共生性等深层关心之间的不同相关的。”^③经典的生态戏剧作品不仅仅展现了严峻的生态现实,更重要的是反映了人与自然的矛盾冲突,包含了人性与自然的双重救赎的主题,这种具有悲剧意味的生态审美即深层生态审美。

但这样深层的生态审美在儿童戏剧中很难见到,人们认为这种深层的审美内容不适宜出现在儿童戏剧中,因为它会让儿童剧变得“沉重”。其实追求儿童戏剧的“幻想”、“快乐”并不意味着“不思考”。在探讨儿童生态戏剧的创作时,不应该因为面对的是儿童就回避一些深层次的问题,儿童并不是“幼稚”的代名词,我们常能从孩子的言谈中听到哲学的话题。

华兹华斯曾在诗中写道“儿童是成人之父”,而蒙台梭利也提出过“是儿童创造了成人”。雅斯贝尔斯认为,我们可以从孩子提出的各类问题中意外地发现人类在哲学方面所具有的内在禀赋。弗洛伊德也说过,在我们心灵的最深处,我们是儿童,并且保

^① 苏肇、闫红梅:《英美生态戏剧初探》,《中国戏剧》2001 年第 1 期。

^② 苏肇、闫红梅:《英美生态戏剧初探》,《中国戏剧》2001 年第 1 期。

^③ 王诺、唐梅花:《追问深层生态学》,《南开学报(哲学社会科学版)》2015 年第 1 期。

持终生。这些文学家、教育家、哲学家、心理学家都在提醒我们——不要低估儿童，儿童是人群中“最伟大的哲学家”。

因此，生态题材的儿童戏剧不应该仅在剧中做浮于表面的说教，而弱化深层生态审美内容。儿童生态戏剧应该反映，并且能够反映较深层次的生态审美内容。儿童生态戏剧通过具体、鲜明的形象与活泼、明快的演剧，激发儿童与生俱来的生命直觉，使儿童对生命产生敬畏之感，对自然之美怀有审美感动。如斯坦尼斯拉夫斯基所说，给儿童写戏剧，需要如同给成人写一样，不过要写得更好些。比之一般的生态戏剧，儿童生态戏剧应该朝“更好”的方向发展，而这个“更好”的方向也意味着往“更深”的方向发展，成为具有深层生态审美内涵、可持续发展的新戏剧。

儿童天生对待自然和生命有一种率真、质朴的态度，对于自然和生命的感知和体验是直观的、形象的、与自然为一的。儿童这种主客体互渗的思维特点，正是物我相通、天人合一的最高艺术境界。如美国当代著名学者布洛克所说，艺术冲动的有些最高表现方式来自社会最原始的那部分。因此，儿童生态戏剧中深层的生态审美实际上就来源于儿童的最原始、本真的状态。

阿伦·奈斯认为，深层生态学之所以为“深”，在于它认识到天地万物多样性固有的内在价值。人类必须彻底改变自己的基本价值和实践，否则必将摧毁世界之美及其多样性，摧毁世界维持多样文化的能力^①。那么儿童生态戏剧“更深”的方向，即回归儿童。回望人类的儿童时期，我们本来就是与自然为一体的，成人也只有重新用儿童那无邪的眼光去洞察世界，才能看到世界的本质，看到真正美好的东西。我们需要回归儿童那种对于自然、对于生命的最原始、最为率真，也最为平等的生态审美状态，通过儿童生态戏剧将人与自然重新联系在一起，并提醒人们他们在起源和命运上的一致。

“生态纪需要一种新的文化来巩固新的政体和新的经济。这种新的文化将包括一种新的人类。这种新的人类要求我们成为已经处于深层自然中的自我，成为我们自己地区历史的一部分，以及成为与自然群落中与其他人、动物、植物和微生物共处的一员。为了使我们认识这种新的人类，我们将需要一种新的艺术。这种新的艺术将包括一种新的戏剧。生态戏剧就是这样的戏剧。”^②儿童在很多方面都符合“新人类”的特点，瑞士心理学家皮亚杰认为儿童普遍存在“泛灵论”的特征，儿童把一切事物都看成有生命、有意识、活的东西。因此，这个新人类即具有儿童天性的“生态大我”，认识这样的“新人类”，其实就是重新认识儿童。儿童生态戏剧则可成为我们认识“新人类”、了解生命本原、认识人自身的桥梁。

^① 程相占：《生生美学论集——从文艺美学到生态美学》，人民出版社 2012 年版，第 120 页。

^② 康建兵：《美国生态戏剧的缘起与发展动向》，《广州大学学报》2013 年第 4 期。

二、完善“生态大我”形象，建立家园意识

所有的生物都以自己的方式追寻自身生命的完善，一种生命未必就低于或高于另一种生命，人类并非天生就高于其他生命。所有物种都互相依赖，是整个生态的组成部分，所有物种有其不依赖于人的标准的“内在价值”，这种哲学观是儿童戏剧中建立“生态大我”形象的哲学基础，也是构建儿童生态戏剧的哲学基础。

早期儿童心理发展的特点之一是拟人化，儿童会把自己的感受与情感迁移到物品或自然界中。如美国百老汇最受儿童欢迎的戏剧《猫》、《狮子王》、《美女和野兽》等，都具有典型的动物拟人化特点，在儿童戏剧中通常通过“拟人”的方式呈现自然中的形象，以此引起孩子们的共鸣。但为了追求戏剧冲突，儿童剧中拟人化的角色会带有成人价值观的烙印，具有强烈的“善”“恶”对比。一些环境题材的儿童戏剧，多以自然界中“善”与“恶”的对抗贯穿始终。

如一部环保题材的童话剧，内容是小蚂蚁对决感染变异病毒的毛毛虫，剧中的本意是反思环境的变异。随着剧情发展，剧中的矛盾冲突转移到自然生物间正义与邪恶的对抗。孩子们观看此剧很容易生硬地将自然界中的生物进行“善”与“恶”的区分，毛毛虫是“恶”的，我们要去消灭“恶”。这种带有强烈人类中心主义思想的儿童环保剧是与生态思想相背离的，原本在儿童心中毛毛虫是可以化为美丽的蝴蝶的可爱生物，而看了这出儿童剧却可能改变原有的生态观。

根据英国著名儿童文学家迈克尔·莫波格同名小说改编的舞台剧《战马》，被誉为全球最负盛名的史诗级舞台巨作，其盛名不仅仅因为精选的舞台道具，更因为剧中所体现的人与内心、人与人、人与自然之间达成的和谐。在原作中有这样一句话：“我的朋友，马是有灵性的，这匹马更是如此。上帝在创造它们的那一天就注入了这种灵性。在这场肮脏得令人作呕的战争中，发现这样一匹马，对我来说，就像在牛粪上找到一只蝴蝶一样。我们和这样的动物并不属于同一个宇宙。”^①相对于战争的残酷，人在动物身上找到了最原始的纯真，让人相信希望与美好的存在。人与马是朋友，已经脱离了利用与被利用的关系，是一种去人类中心主义的“生态大我”的审美价值观。

儿童生态戏剧的创作在观念上首先要去除人类中心主义的思想，在剧中要完善“生态大我”的形象。儿童生态戏剧不仅仅是树立儿童的自然观，同时还有道德观，儿童的自然观与道德观在相互作用的影响中逐渐形成。儿童生态戏剧应该在潜移默化中，将儿童那种最为质朴的自然审美体验激发出来，儿童重新站在自然的角度去认识自然，就会懂得换位思考和尊重他人。在这一过程中儿童成长为一个“生态大我”，而

^① [英]迈克尔·莫波格：《战马》，李晋译，南海出版社2012年版，第134页。

非利己的“小我”。

这样的价值观在中国儿童艺术剧院近期的两部儿童剧中也有所体现。如《木又寸》，讲述一棵森林里的银杏树，因为美丽而被移植到了城市，一路颠簸，在人的世界里经历着树的全新命运。编剧冯俐指出，剧名《木又寸》正暗示着这棵小树在故事里不断经历的分离：与家乡分离、与伙伴分离、与朋友分离、与自己分离，是人与自然、人与人、人与自身的关系，具有较深层次的生态审美观。另一部儿童剧《十二生肖》讲述了代表人类孩子的“龙之子”在龙的呼唤下出生，从蹒跚学步到感受温暖，对这个世界充满了好奇。十二生肖来到她身边，老鼠唤醒她，羊给她爱和温暖，狗跟她玩耍，兔子教她倾听，马儿领她过河教她学会勇敢……孩子在十二生肖的陪伴下渐渐成长，并收获了象征希望的生命之花。

无论是“战马”、“小树”还是“龙之子”都可以看作是“生态大我”的象征，同时他们也要面临共同的困境——“家园”的毁灭，战争、人的自私、利益的驱使让“家园”消失了。剧中的角色与朋友分离、与家乡分离，象征着与“家园”的分离，只有地球家园完整、美丽，人类才能得以生存，“自我”才能得以完善，“生态大我”才能真正实现。

生态精神是一种家园意识，它是对于人类精神家园和终极关怀的真诚眷恋和祈愿。从词源上来看生态(Eco-)源于古希腊字，指家(house)或者我们的环境。人们用不同的叙事方式执著地追问“人由何处来，向何处去”这一存在论式的命题。儿童生态戏剧应以一种“诗意”的叙事方式唤起我们潜意识中的对于美好“家园”的渴望，儿童通过戏剧中“寻找家园”的过程实现“生态大我”的成长，建立起“家园”意识，这样才可达到深层的生态审美体验。

三、打破“金笼”，建立生态剧场

马丁·艾斯林在《戏剧剖析》中指出：“戏剧可以看作是一种思维形式，一种认识过程；一种方法；通过这种方法，我们可以把抽象的概念转变为具体的人与人的关系，可以设置一个情境并表现出结果。”^①因此，儿童生态戏剧即儿童达到深层生态审美体验的形式、过程与方法。儿童生态戏剧需要通过设置一个儿童可接受的情境，将抽象的深层生态审美内容转变为具体的人与自然、人与人、人与自身的关系。在儿童生态剧中用何种方式建立起这种关系，使得儿童可以接受、思考、感悟这一抽象的审美内容，是创作儿童生态戏剧的难点。

2009年丹麦戏剧节上演了戏剧《沃斯特丹的传奇》。该剧先在一个湖边演出，一个女孩拿出一张古地图，告诉观众，沃斯特丹是一个沉没在这个湖底的王国，有关这个

^① [英]马丁·艾斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第16页。

王国的所有东西已经不存在,唯有一只蝴蝶的幼卵被科学地保存在一个苹果内。女孩的任务就是寻找这只蝴蝶,她在观众中寻找可以帮她完成任务的人。演出地点随着剧情的不断发展而变化,观众随着主人公到处转悠。时而探索湖底,时而来到蝴蝶实验室,时而奔跑于山坡^①。这是一部具有生态审美的儿童剧,既呈现人与自然的深层次主题,又不失儿童戏剧的故事性、幻想性、趣味性和启发性。

从《沃斯特丹的传奇》的演剧形式看,它类似于谢克纳的环境戏剧,又很像格洛托夫斯基的质朴戏剧,地点是真实的自然场所,而不是舞台上的模拟场景;时间强调即时性,剧情发生在“此时此地”。在某种程度上又更像是一种“类戏剧”的儿童游戏。我们无法将之归为环境戏剧、质朴戏剧或“类戏剧”形式,但其演剧方式和剧场建构非常符合儿童喜爱幻想、爱表演的天性。剧中儿童既是观众,又是演员和导演,儿童通过动作全身心参与到剧中,与剧情、剧中人、“生态剧场”融为一体,形成了一个生态系统。

“始知锁向金笼听,不及林间自在啼”,《沃斯特丹的传奇》中没有华丽的舞美特效,儿童仍会有一种新奇感,这种新奇感来源于“生态剧场”与“生态演剧”所建立的人与自然的联系。儿童生态戏剧面向自然建立一个开放的剧场,引领儿童去“发现”——“我们内在于自然之中,并成为自然的一部分。我们不再站在自然的对面……”^②儿童在参与的过程中,与自然对话并产生思考,从中获得自然美的体验。儿童的每一个发现,都是他们“新奇感”的来源。

现在的儿童戏剧被各种夸张的道具包裹着,我们很难看到这样贴近自然的戏剧。我们通常会为儿童设计炫目的舞台,实际上是建造了一个华丽的“金笼”,束缚了儿童身体的自由,也束缚了儿童认知与思考的自由。很多儿童剧加入大量的特效,以刺激儿童的感官,儿童来不及接受如此多的信息,无暇全身心参与其中,这样的感官刺激对于幼小的儿童来说甚至是让他们感到恐惧的,这样的戏剧不仅不能建立起联系,而且往往是隔绝了儿童。即使是具有生态审美内涵的儿童戏剧也存在同样的问题,用不那么“生态”的呈现方式削弱了本来可以让人深入思考的内涵。

当然,儿童生态戏剧所建立的“生态场域”并不是一定要到真实的大自然中才可实现。真实自然的“生态场域”固然是理想的,但如果仅在真实的自然场景中才可以实现生态戏剧,那么儿童生态戏剧的创作将会非常困难。打破剧场的“金笼”,并不是说要否定现代技术为舞台呈现带来的变革,而是指要恰当运用技术。在儿童生态戏剧中,人、技术、自然并不是矛盾的,运用技术不是让儿童去惊叹技术的神奇,而是通过技术让儿童在一个更广阔领域,更深切地感受自然的奇幻与美妙。

^① 徐珺:《儿童剧应像童话般美妙》,《上海戏剧》2014年第4期。

^② 程相占:《生生美学论集——从文艺美学到生态美学》,人民出版社2012年版,第177页。

诗意的自然在意大利多媒体生态舞蹈剧《魔毯》中也得到了充分展示,与《沃斯特丹的传奇》不同的是,此剧运用先进的多媒体戏剧制作技术,呈现沼泽、沙漠、海洋等。“魔毯”下均匀排布着压力感应器,将身体触动的信号实时转化为电脑能够识别的信号,被称为是“会呼吸、能对话”的“魔毯”,在互动、舞蹈与嬉戏中,孩子们得以完全融入整部舞剧。《魔毯》的升级版《蝴蝶》,用“悬垂飞瀑”式投影幕布和空中迷你纱幕,展示了虫卵化蝶的过程。在这种沉浸式多媒体互动体验中,孩子们获得了自然美的奇幻经历。

《蝴蝶》导演的创意源自其偶然陪孩子去植物园的蝴蝶暖房。正是这些飞舞的蝴蝶让他惊叹于自然的美与神奇。正是对自然美的深深迷恋,使得他有创作此剧的冲动,让孩子们在剧场中的“热带丛林”中与“蝴蝶”一起飞舞。由此可见,儿童生态戏剧中的“生态剧场”未必是排斥技术的,技术的介入并不是将自然与人分离。相反,恰当地运用先进的技术在某种程度上可以让我们更容易体验自然之美,儿童可以自由投入到观赏戏剧的过程中,让儿童通过一种新的、可接受的体验方式感受自然之美,建立起人与自然的和谐关系。

四、“游戏”地感悟,回归“诗意栖居”的本真

“舞台布景要求独特的地方空间意识,构建人与地方的浑然一体”以及“戏剧背景与非传统的自然的表演场地的统一”,是生态戏剧中的两个特征。这也就意味着相较于其他的戏剧形式,生态戏剧注重“体验”,而游戏可以让儿童在观剧中调动起所有的感官,充分“体验”戏剧。

单纯的静观审视对儿童来说是不适宜的。皮亚杰强调活动在儿童心理发展中的作用,身体活动既是感知的源泉,也是思维发展的基础,“主体通过动作适应外界环境”,知识来源于动作,智力的发展是动作内化和动作间的协调。梅洛·庞蒂也认为知觉与行动是我们建立与世界联系的最初的、直接的方式,他主张审美之中人的身体与自然生态构成一个有机的整体。杜威认为所谓的审美并不是人对于审美对象的非功利性的静观,而是一种全身心参与其中的结果。

因此,儿童戏剧应该让儿童参与到戏剧中来,儿童生态戏剧更是如此。如环境哲学家利奥波德所说,人在思考自然时要努力使自己做到“像山一样思考”,只有将自身融入大山的自然生态中,才能恰如其分地领会自然。同样,儿童生态戏剧要摆脱机械的、死气沉沉的“金笼”。

在《蝴蝶》和《沃斯特丹的传奇》中,观看与参与相互渗透,演员与观众共同进行一场“游戏”。儿童在剧中和谐“游戏”所营造的诗意空间里,与自然对话并倾听,在开放性、多样性“游戏”的过程中敞开自我,获得审美体验。这两部儿童戏剧用不同的方式

打破了“金笼”，让儿童面对并融入活生生的可见可感的自然生态环境，真正体会到自然的诗意。

这两部儿童戏剧都具有较强的“游戏”精神，而“游戏”的精神是儿童精神的集中表达和基本概括。陈鹤琴先生认为“游戏是儿童的生命”，可以给孩子快乐、经验、学识、思想和健康，具有重要的教育价值。如福禄培尔所说，游戏是“整个未来生活的胚芽，因为整个人的最纯洁的素质和最内在的思想就是在游戏中得到发展和表现的”。席勒甚至认为：“只有当人是完全意义上的人，他才游戏；只有当人在游戏时，他才是完整的人。”在儿童生态戏剧中儿童不是用静观去思考，而是要回到人类感悟的本原，身体的感悟，“游戏”地感悟，去探索、去认知。“游戏”是最自由的生命实践形式，同时也是儿童生态戏剧最为恰当的体验方式。“游戏”的、身体上的感悟，是儿童建立与自然和谐关系最直接的方式，通过这种方式儿童能够以审美的态度对待自然，关爱生命。

当然这并不是说儿童生态戏剧就是让儿童在自然或是“自然幻象”中随意“游戏”。单纯的游戏很容易使“剧场”变成嬉闹的场所，或是一种活动的场地。蒙台梭利认为，在一个开放的环境里，在一个适合儿童年龄的环境中，儿童的精神生活就可以得到自然发展。从《蝴蝶》和《沃斯特丹的传奇》两部儿童戏剧中我们可以看到，戏剧是可以为儿童提供一个适合他们年龄的开放的“生态场域”，但若没有心灵的审美为根基，缺少深层生态审美，也同样会成为一场闹剧。因此，儿童生态戏剧中的“游戏”必须在规则与自由之间保持适当的张力，将生态戏剧中的深刻思考与现实中的体验结合起来，让儿童体验来自自然的生命力，并与之产生共鸣。

正如卢梭所说，要想使儿童获得快乐和幸福，就应当尽可能使儿童保持天生的自然状态，因为人愈是接近他的自然状态，他达到幸福的路程就愈近。“游戏”是儿童最自然的状态，在儿童生态戏剧中建立一个开放的、充满生气的、具有“游戏”精神的“生态场域”，可以让儿童更接近他们的自然状态，使儿童回归“诗意栖居”，获得幸福与快乐。儿童生态戏剧正是要通过审美的“游戏”，使儿童充分体验自然之美，感受人与自然的和谐，发展成为具有生态智慧的人。在这一过程中儿童的创造潜能也不断被激发出来，也生成了人类最幸福、最自由的“诗意栖居”。

结语

席勒在《论素朴的诗和感伤的诗》中有这样的论述：“它们是我们曾经是的东西，它们是我们应该重新成为的东西。我们曾经是自然，就像它们一样，而且我们的文化应该使我们在理性和自由的道路上复归于自然。因此，它们同时是我们失去的童年的表现，这种童年永远是我们珍贵的东西；因而它们使我们内心充满着某种忧伤。同时，它

们是我们理想之最圆满的表现,因而它们使我们得到高尚的感动。”^①“它们”即自然中的万物。所谓“素朴”即指纯朴的自然状态,是人与自然作为统一整体的状态,“素朴”关系是诗人本身是自然,与自然和谐统一,“感伤”关系是指诗人失去了自然,他正寻求自然。那么儿童生态戏剧所追寻的就是“失去的自然”,回归最初的人与自然和谐的状态——“诗意栖居”。

对于儿童生态戏剧来说,重返“诗意地栖居”是多重意义上的重返——重返儿童的本真状态,重返自然家园,重返儿童戏剧本身。我们在探讨儿童生态戏剧的深层审美过程中发现,无论是“深层生态审美”、“生态大我”,还是“生态剧场”的建立以及“游戏地感悟”,都是一次次地重返。正如梅特林克所说:“我们到遥远的地方去寻找青鸟,可青鸟却在我们的出发之地。”我们追寻的“深意”与“大我”其实就在我们的“出发之地”——人的儿童时期。

人们普遍认为儿童是“幼稚”的、儿童剧是“浅”的,导致我们长久以来对儿童戏剧的忽视。实际上,自然是“诗意”的,儿童是“诗意”的,儿童戏剧本身也是“诗意”的。儿童生态戏剧“诗意”的回归,即回归儿童的本真,回归儿童戏剧最为质朴的状态。也许我们很难界定什么是真正意义上的儿童生态戏剧,但至少我们可以明确,儿童生态戏剧应该为儿童提供“天、地、神、人”和谐“游戏”的“生态场域”,让儿童获得“诗意栖居”的“家园”之感,同时为脱离“诗意栖居”的儿童剧回归“诗意”提供途径。

[作者单位:江苏第二师范学院学前教育分院(南京幼儿高等师范学校)]

^① [德]席勒:《审美教育书简》,张玉能译,译林出版社2012年版,第149页。

启蒙理性的坚守与曲折表达

——田汉话剧《关汉卿》及其论争研究

刘 蒙 向贵云

摘要:本文简要描述了田汉话剧《关汉卿》在 20 世纪五六十年代的论争情况,以此为基础,重点分析了该剧引起论争的四个主要问题:一是人物形象塑造方面的成功与缺失;二是语言描写上的得失;三是结构布局的恰当与否;四是历史真实与艺术真实的统一与否。在半个多世纪后的今天,如何再次探寻不同语境中的文本,拨开当时社会、政治与文化的烟雾,品味隐藏在多种因素杂陈下的真正内涵,重新审视《关汉卿》及其引发的论争,从而进一步客观地认识这部作品及其论争,对于中国当代话剧特别是“十七年”话剧的研究,具有重要的意义。

关键词:田汉 《关汉卿》 论争 艺术价值

20 世纪 50 年代末至 60 年代初,田汉的话剧名作《关汉卿》的问世,既是当时剧坛的一大盛事,也是文艺界的一个“奇迹”。在《关汉卿》问世之前,中国文艺界曾经有过极为短暂的“春天”,先是苏联在斯大林去世后的“解冻”思潮为中国送来“春天的信息”,后是毛泽东在 1956 年提出了“百花齐放、百家争鸣”的“双百方针”,现代意识和启蒙理性一度复归,教条主义和宗派主义再次受到质疑,戏剧界也出现了一个相对自由的创作环境。然而好景不长,继之而来的便是 1957 年的“反右”斗争以及由于中苏关系破裂而开展的对“现代修正主义”的批判,“革命”的政治理念与“左”倾教条主义又成为左右创作的标准,“唯权、唯上、说假话”的趋时应制之作大为盛行。在这样恶劣的社会环境中,《关汉卿》能够问世,就是一个“奇迹”。之所以能出现这样的“奇迹”,既是田汉借了属于“社会主义阵营”的世界和平理事会开展的纪念“世界文化名人”的活动,更重要的是他“曲折地坚持着刚刚在‘反右派’运动中受挫的自由民主意识”,“坚守着‘五四’的启蒙理性、民主意识和批判精神,对左的思潮是有所认识并敢于进行抵制的”^①。因此,《关汉卿》一经发表,便得到了极大的关注,大家对它看法不一,争议不断。围绕其所引发的论争,成为当代文学领域重要的文艺现象之一。

《关汉卿》初稿写于 1958 年,“最初发表于《剧本》1958 年 5 月号,为九场。后修改

^① 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社 2008 年版,第 84 页。

出版单行本,有十一场、十二场两种本子,但初发表本的九场是主干和精华”^①。该剧的剧作者田汉,是“现代中国一位影响巨大的文化名人”,也是“中国话剧的奠基人之一”^②。他的剧作《名优之死》、《丽人行》、《白蛇传》等在中国戏剧史上占据着重要地位。《关汉卿》是他的“压卷之作”。该剧导演欧阳山尊,是北京人艺的创始人之一,被称作中国话剧界的“活化石”,他导演的话剧《春华秋实》、《日出》、《三姐妹》等都是中国话剧史上的经典作品,其中《关汉卿》经过他的精心创作,已成为传世佳作。

这部作品是已经阔别话剧创作十年之久的田汉为纪念世界文化名人关汉卿而在一个月之内赶出来的,时间之短,工程之浩大,非一般人可为。而且当时关汉卿的相关资料非常少,所能找到的文献资料只有元代钟嗣成的《录鬼簿》中所记载的十四个字:“关汉卿,大都人。太医院尹,号已斋叟。”这给田汉的写作造成了很大的困难,尤其是对于这样一个以“关汉卿”为题目的剧本来说,更是一个几乎不可能完成的任务。为解决这个难题,田汉尽可能充分地以关汉卿的作品尤其是代表作《窦娥冤》为创作素材,让其“最大程度地成为《关汉卿》的依托,为《关汉卿》提供情节(创作和演出《窦娥冤》)、人物(写《窦娥冤》的作家关汉卿及其他有关人物)、主题(鸣冤)、情调(悲愤慷慨)、文字(《窦娥冤》及关汉卿其他作品的文字被化入《关汉卿》),成为剧情中正在创作和演出的作品《窦娥冤》的语言,以至直接作为剧中的人物对话和唱词)”^③。最终田汉凭借深厚的创作功力,使不可能成为可能,并且成就了其个人创作生涯中的一个新高峰,欧阳予倩评论《关汉卿》是“到现在为止,田汉同志剧作最好的一个”^④。

《关汉卿》一经问世,就引起了巨大反响,社会各界人士对其评价褒贬不一,争议不断。一时间,评价《关汉卿》的文章也大量出现。就目前所能看到的资料而言,与《关汉卿》相关的争鸣文献主要有四种类型:其一是发表在报纸上的“媒体批评”文章;其二是发表在学术刊物和文学刊物上专评《关汉卿》的评论文章;其三是发表在学术刊物上且有一定的篇幅专门论述《关汉卿》的学术研究论文;其四则是花一定篇幅专门论及《关汉卿》的已出版的书籍著作。这些文献的发表时间,最集中的是1958年至1959年;其后鲜有讨论与争鸣的文章,多是赞扬与分析之作。这些资料的内容,有的观点鲜明,有的则比较委婉,其争议的问题虽然很多,但主要集中在四个方面:第一,人物形象塑造方面的成功与缺失;第二,戏剧语言运用上的得失;第三,结构布局的恰当与否;第四,历史真实与艺术真实的统一与否。

在距《关汉卿》发表半个多世纪后的今天,如何再次探寻不同语境中的文本,拨开当时社会、政治与文化的烟雾,品味隐藏在多种因素杂陈下的真正内涵,重新审视《关

^① 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第77页。

^② 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第73页。

^③ 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第79页。

^④ 欧阳予倩:《一个成功的好戏〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第13期。

汉卿》及其引发的论争,从而进一步客观地认识这部作品及其论争,对于中国当代话剧特别是“十七年”话剧的研究,具有重要的意义。

一、人物塑造:还原历史与自我认同

《关汉卿》讲述了主人公为人民而战斗的奋不顾身的英雄事迹,写出了一代伟人的心路历程。关汉卿在街上看到一个无辜的女子被押去斩决,而得知事情原委的路人却在暴政的压制下噤若寒蝉。他满腔怒火,但又为自己的无能为力而懊恼。他将自己的心事讲给了恋人朱帘秀,同样富有正义精神的朱帘秀随即提醒他可用杂剧做武器,为无辜的百姓鸣冤。但是在杂剧的创作与演出过程之中,处处受到来自强权的威胁,形成了正反两方角色的激烈斗争。当自己和恋人身处牢狱且将被处死时,关汉卿以铮铮傲骨向恶势力宣战,誓将斗争坚持到底,决不妥协。最终阿合马倒台,两人虽免于刑灾,但关汉卿却被逐出大都,向南而行。

《关汉卿》是田汉话剧的扛鼎之作,以《窦娥冤》为依托,力求真实地还原历史上关汉卿的精神面貌,写出他与黑暗势力坚决斗争的“铜豌豆”性格,目的在于创造出“元代梨园领袖关汉卿光彩照人的形象”^①。但是田汉的这一番努力,并未得到社会各界一致的认可,而是引起了毁誉参半的激烈争论,争论焦点主要集中在关汉卿性格是否立体生动,该剧是否真实地还原了历史上关汉卿的形象,其他次要人物形象的刻画是否成功等问题上。

首先,作为纪念世界文化名人关汉卿的作品,田汉的目的在于创造出“元代梨园领袖关汉卿光彩照人的形象”。因此,他选择了以表现关汉卿与黑暗势力坚决斗争的“铜豌豆”性格为主要内容。田汉成功地将关汉卿写成一位杰出的战士形象。陈瘦竹认为:“田汉分析了关汉卿所创造的形象,发现了他的现实主义的战斗精神,这就认清了他的真面目,并且保证了这篇历史剧能够获得巨大的成功。”^②戴不凡也肯定了田汉的这一努力,认为他“把历来被人们认为是‘可上可下之才’的这位‘风流荡子’,写成为人民而战斗的剧作家,应当说,这是一次成功的翻案”^③。但也有论者认为关汉卿身上“知识分子的味儿过浓”,田汉未能写出其“书会才人的风度”。戴不凡就指出:“剧本没有写出他是史籍所称的‘梨园领袖’‘编修师首’‘杂剧班头’。按照关汉卿所交游的友人们的身份来看,他的家庭很可能是中原的士族;但他自己应当是一位士大夫出身的出色民间艺人。所以他在当时戏剧界有那么高的地位。在这个戏中,看不到他身上有宋元书会才人的那股风度。他自己应当是经常粉墨登场的,而不是像剧本所写的那

^① 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第78页。

^② 陈瘦竹:《论田汉的话剧创作》,上海文艺出版社1961年版,第119页。

^③ 戴不凡:《戴不凡戏曲研究论文集》,浙江人民出版社1982年版,第236页。

样,似乎只在青年时偶一为之。”^①

其次,多数论者认为田汉塑造的关汉卿性格立体生动,他并没有把关汉卿刻画成“高大全”的形象,未将其“孤立地拔高,写成一个不食人间烟火的英雄,而是细腻勾勒了他作为凡人(一个圆形人物)的情感和活动。最初,元曲大家关汉卿是从人群后头看热闹搭着话登场,来到刘大娘小酒店中的;他也很脆弱,感叹自己看着‘一个无辜的女子拉到法场去杀头’,却只能‘忍气吞声、袖手旁观’,当朱帘秀说《窦娥冤》没人敢演时,关汉卿又慨叹‘这戏算白写了’;作为一个普通人,他喜欢和王和卿斗嘴,也有一颗滚烫的爱心,真挚地奉献给爱恋的帘秀;锒铛入狱后,他痛惜朱帘秀因自己而受连累,竟违心地劝朱帘秀向伯颜老太太求情;关汉卿与周围一群普通的下层人交游甚密,并不断从他们那里获得可贵的帮助”^②。还有论者认为关汉卿的形象“融入了剧作家的主观激情与切身的生活感受”^③,“因此他能体会到关汉卿的酸甜甘苦,甚至关汉卿的脉搏的跳动,血液的奔流,也能如同身受,因此在塑造这一人物形象的时候,自然就会把自己的生活感受化作为笔下人物的思想感情,达到互相融合的境界,这样,他创造的关汉卿就不仅是线条的勾勒,而是有生命有灵魂有血有肉的生动的实体,所以才有强烈的感人情感的力量。”^④总之,大多数论者肯定田汉塑造的关汉卿形象立体、生动、感人。但也有论者指出田汉没有写出关汉卿性格的发展变化。吴晓铃就认为:“现在是关汉卿的性格一出场就固定了,没有跟着故事的发展而发展,这种写法是我们传统的古典戏曲的写法,在这里是否可以考虑适当地改一下。”^⑤

最后,在主要人物关汉卿之外,田汉还刻画了一些次要人物。这些次要人物的形象问题也是当时对于剧本人物形象争议的一个重要方面。大多数论者认为剧作除了塑造出关汉卿这一丰满的人物形象外,还精心刻画了其他次要人物形象,尤其是出色地创造出朱帘秀这样一位富于战斗精神的女性形象。陈瘦竹认为:“田汉创造朱帘秀这个人物,应该说是他的得意之笔。这个行院歌妓不同寻常,她真像她所扮演的窦娥一样坚决勇敢又能舍己为人。”^⑥田本相认为:“田汉笔下的绝大部分人物,都能做到首尾兼顾,人人赋予特定的性格和立场。不但正面人物都作了适当的描写,反面角色也有所勾勒,尤其是主要矛盾双方的代表人物,无不作了精心描绘与刻画,既无脸谱化,也无类型化。”^⑦“即使出场很少的人物,也给人留下难忘的印象。”^⑧但也有论者指出主

^① 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

^② 周安华:《试论〈关汉卿〉的艺术表现》,《九江师专学报》1988年第1期。

^③ 田本相:《中国戏剧论辩》,百花洲文艺出版社2007年版,第305页。

^④ 柏彬:《田汉专集》,江苏人民出版社1984年版,第519页。

^⑤ 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

^⑥ 陈瘦竹等:《田汉的两篇新作》,《戏剧论丛》1958年第4期。

^⑦ 田本相:《中国戏剧论辩》,百花洲文艺出版社2007年版,第309页。

^⑧ 陈默:《中国革命戏剧的瑰宝》,《剧本》1979年第5期。

角之外的其他人物形象表现还不充分。周贻白在肯定该剧艺术成就的同时,指出“如果能把当时其他勾栏名人如刘要和、红字李二、花李郎、张酷贫等伶工也写在里面,就会更加生色了。现在朱周围的人物,还嫌单薄了一些”,而且“关汉卿的一些朋友们的性格没有完全写好,特别是关汉卿、朱帘秀双双被捕以后,他们的朋友采取什么态度?写得不够”。“当关汉卿——他们这位亲密的‘世交’,具有生死交情的文友,他们(都是剧曲或散曲的作家)的书会首脑、梨园领袖被捕入狱之时,这批多少有点社会地位的人,难道竟毫无营救的表现?竟会袖手旁观么?这是难以相信的。”^①

上述争鸣,是不同思想之间交流、碰撞和磨合的结果。田汉在《关汉卿》中刻画的人物,与同时期紧密配合政治运动的浮夸泛滥之作相较,是极为成功的。剧本既巧妙地处理了政治与艺术之间的关系,符合当时的政治语境,也解决了政治实用主义和“左”倾教条主义所造成的人物形象不够丰满等问题,在成功塑造了主人公“为人民而战斗”的形象之外,也描写了人物的不同侧面,写活了次要角色。这不仅是田汉多年来深厚艺术功力的显现,也是他对当时“公式化、概念化”的教条主义的抵制。此外,田汉写关汉卿就是在写自己,他塑造了一个秉性刚强、正气凛然的“战斗者”的英雄形象,“其实展示的是现代中国左翼文艺家的‘身份认同’”^②,“寄托了老左翼知识分子心目中的一种‘自我形象’、‘自我认同’与‘自我定位’”^③。另一方面,1949年之后,面对全新的创作环境,既要“把握新的表现对象”,又要运用“新的艺术方法”,种种束缚,限制了田汉的创作能力。而且他在创作《关汉卿》时,由于时间过短,写作仓促,多少也是一个“赶任务”之作,在艺术构思上还不够成熟,存在着一些不足之处。田汉对当时的争论也是极其重视,之后对剧作改了又改,因此,关于《关汉卿》的争议不仅渗透进剧本的创作,而且成为当代文学的一个重要事件。

二、戏剧语言:化用出新与拗口失真

《关汉卿》引起论争的第二个重要问题是戏剧语言是否纯熟、恰当。田汉是一位浪漫主义的剧作家,他的作品中“具有突出的理想主义精神和抒情性”^④,经常采用“话剧加唱”的模式来表现他的情怀。在《关汉卿》中,田汉不仅延续了一贯的风格,而且不断探索,寻求突破。“明初朱权在《太和正音谱》中评关词风格为‘琼筵醉客’,言其雄健、豪放、恣肆也。而田汉能得之。”^⑤田汉在这部剧中化用《窦娥冤》与关汉卿其他作品中

^① 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

^② 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社2007年版,第151页。

^③ 陈思和:《中国当代文学史教程》,复旦大学出版社2008年版,第114页。

^④ 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第73页。

^⑤ 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第80页。

的文字,结合自己诗化的语言,使得剧作读起来朗朗上口,别具一番风格。对于他在剧作中的语言成就,评论者们也评价不一,有褒有贬。具体说来,有以下几点:

首先,很多论者认为田汉恰当地融合自己诗化的语言和关汉卿剧作的语言特色,创造了既有诗意又有关汉卿风格的对话和诗篇。董健指出:“田汉凭借他作为大诗人的语言能力,紧紧依托关汉卿剧作的语言,创造出了不仅铿锵有力富于诗意的,而且是具有元人风貌甚至是关汉卿风格的对话和诗篇。”^①金紫光也认为田汉“在写作‘蝶双飞’时,吸收了关汉卿杂剧与散曲的语言特点,融合了关汉卿作品中的优良成分,自铸伟词,写成了气势雄伟而又带有一些清俊秀丽的词章,这与关汉卿作品的风格很近”^②。但也有论者认为剧作的措词不合乎当时的“语言习惯”,一些语言没有表现“时代的色彩”,不能“嗅出时代的气息来”,“例如‘路给拦住了’就不如‘净了街了’(关汉卿在《窦娥冤》里的话是‘把住巷口,休放往来人走’),‘给您沏壶茶’就不如‘给您点个茶’(元代的壶瓶是装酒的,不是泡茶的)”^③。

其次,有论者肯定了《关汉卿》语言的个性化。冯云认为“田汉早期话剧语言诗化,但个性化不够,《关》剧在个性化语言方面,很出色”,不同身份的人物讲不同的话,言词既“文雅而含蓄”,又“亲切而直率”^④。

最后,有论者指出《关汉卿》剧作语言的拗口、别扭,不够朗朗上口。吴晓铃认为《关汉卿》“读起来就有不大上口的地方。有的时候,即使很短的句子,也显得别扭。例如:‘您走好。’普通话里就不这么说。有些语助词用得不够确切。例如‘怎么哪?’的‘哪’就不合语音规律,而且语气也不合规定情景,‘哪’应该是‘啦’”^⑤。周贻白也认为,剧作在“称呼方面稍欠斟酌,比方‘小姐’是当时宫廷中称呼,对朱称‘大姐’比较合适些”。也有评论者指出:“女奴的名字可以叫做‘梅香’,解差王能、李武可以叫做‘张千、李万’,别人称呼关汉卿不必叫先生,可以叫‘解元’。”^⑥

三、艺术结构:缜密严谨与不当繁杂

《关汉卿》引起论争的第三个重要问题是其艺术结构是否缜密严谨。我国传统戏曲重视文章辞采,具有强烈的抒情性,但故事性不强;而西方戏剧自《诗学》以来都极为强调情节艺术,追求故事的整一与“逆转”、“发现”,节奏紧凑,冲突强烈。融会中外、贯

^① 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第80页。

^② 柏彬:《田汉专集》,江苏人民出版社1984年版,第536页。

^③ 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

^④ 冯云:《话剧〈关汉卿〉的艺术特色》,《求索》1986年第1期。

^⑤ 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

^⑥ 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

通古今的田汉在借鉴了两者之长后,创作出了“既有西方戏剧的讲究冲突激烈,重视追究人生终极价值的精神,又有传统戏曲抒情性,文采、情韵都极为丰足”的“中西戏剧美学融合的典范”^①。田汉对结构艺术的探索,也在当时引起了广泛的论争。

多数论者肯定田汉的这一努力,认为这部剧作结构完整,脉络分明,节奏自然恰当,矛盾冲突也安排得非常好。欧阳予倩评价这部戏“结构完整,描写细密,不像急就章”^②。戴不凡认为“从关汉卿起意写窦娥,始终就环绕着‘一事’在发展。不仅有头有尾,而且把事件发展中的几个重要场面,都推到舞台前面给观众看到。生动具体,原原本本。很像传统戏曲的编剧法”^③。阿甲也指出:“剧本写得很饱满,结构也很好。它把重要的戏剧冲突,安排在演员的后台,叫逢场作戏的游艺场所,展开这样激烈的政治斗争。在小小的化妆台上,画出了时代的脸谱。”^④董健也在这方面给予了较高的评价,认为这部剧剧情“节奏跌宕起伏,冲突酣畅淋漓、富有气势和情韵的特色”,“其剧情构思,一方面从内容上是一场激烈的冲突,有生死一搏的力度,有代表全社会的广度,有对人生价值的追问,另一方面,其情节结构不是‘团块型’而是‘一线到底’式,一线到底又非漫长曲折,而是集中写一场冲突的全过程,组织了比较完美的节奏,充溢着文章、爱情的情韵”^⑤。戴不凡还指出,作者在情节布局上,描写了关汉卿遇到的一些曲折和“顿挫”,而之所以这样安排,“事实上等于把关汉卿蒸之、煮之、捶之、炒之,结果,他是不烂、不熟、不扁、不爆。”^⑥从田汉的这些精心设置中,我们可以很强烈地感受到主人公的“铜豌豆”性格。

但也有论者指出《关汉卿》的结构布局存在不恰当的地方,主要是剧本有些地方略显繁琐,不够简练,一些场次可删除。《关汉卿》初稿为九场,后来又稍作改动,添加了几场,出现了十一场、十二场两种本子。欧阳予倩认为,“所加的三场都可删”,“十二场本的第九场和第十场肯定可删;第十一场——和礼霍孙看万民稟的那一场不妨压缩保留”^⑦。也有论者指出剧本的一些情节处理还需斟酌。例如,张庚就认为:“写戏一场,如果放在后台就好了,环境很闹,蒙古人、色目人以及各式各样的人来逛后台,还有人在和演员调笑,形形色色的人物都在他的周围活动,可是他却在这种环境里写剧本,顺便就把周围的人都写进去了。这样就更能显示出他和群众的联系。”^⑧

① 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第81页。

② 欧阳予倩:《一个成功的好戏〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第13期。

③ 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

④ 阿甲:《舞台上出现了大戏剧家——关汉卿的动人形象》,《戏剧论丛》1958年第4期。

⑤ 董健等:《中国当代戏剧史稿》,中国戏剧出版社2008年版,第81页。

⑥ 戴不凡:《戴不凡戏曲研究论文集》,浙江人民出版社1982年版,第241页。

⑦ 欧阳予倩:《一个成功的好戏〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第13期。

⑧ 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958年第9期。

四、历史问题：历史真实与艺术真实

《关汉卿》引起论争的第四个重要问题是剧本创作中的历史问题的处理。历史问题在历史剧中一直备受瞩目，争议不断。20世纪60年代初，围绕着“历史剧正名问题”展开了一场热烈的讨论，形成了分别以吴晗和李希凡为代表的正反两方的争鸣。这场论争的主要着眼点在于吴晗认为“历史剧中的主要人物、主要事件，都必须有历史事实的根据”，相反李希凡则说“历史剧可以以某一历史事件为血脉，通过艺术虚构，从而创造一个艺术形象的新世界”^①。概而言之，双方的争议主要是围绕着“历史事实”与“历史本质的真实”两个不同的问题进行的^②。在历史剧《关汉卿》中也存在着同样的问题，与关汉卿有关的史料很少，可供田汉创作故事的史实不多，如果完全依据历史事实，则不可能写出这部优秀的剧作。因此，田汉在大致框架上还原历史面貌，在“符合历史发展可能性”的基础上虚构出有血有肉、符合历史精神的人物，“从而达到历史的真实”^③。田汉选择了“关汉卿写作《窦娥冤》做剧情，故事的构成不是仅凭元代社会的历史记载和合理想象来进行虚构，而是首先采取‘化用’前人作品的手法”^④。除此之外，更重要的一点是田汉把握住了关汉卿的思想和情绪，在精神上做到了相互理解，二人合为一体。“田汉正确地把关汉卿理解为一个人民剧作家”^⑤，在其众多经典作品中准确地选择了“为人民而斗争”的《窦娥冤》，正是田汉在创作《关汉卿》时心有灵犀的表现。而且，“是剧作家写剧作家，今日的梨园领袖写古代的梨园领袖，甚至田汉热情豪迈、浪漫不羁的个性也与关汉卿相似”^⑥。因此，《关汉卿》的成功便是情理之中的了。但是对于田汉的历史虚构，当时的评论界也各有不同观点。

其一，有论者肯定了此剧忠于历史真实。王克豪认为田汉创作《关汉卿》时，“在广泛占有历史资料的基础上，以历史唯物主义的原则进行认真的研究和分析”，“为了史实的确凿，他曾专程请教过北大教授翦伯赞先生”^⑦。但更多论者对于《关汉卿》中的历史真实问题提出了质疑。首先，有论者认为关汉卿的基本定位不符合历史真实。“关汉卿所反抗的不仅是阿合马，也不仅是色目商人，而是包括汉人官僚地主们在内的一切黑暗统治势力。这应该是关汉卿不同于那些人的一个重要的特点。这个特点在剧本中似乎没有足够多的、鲜明的反映。容易给人一种模糊的错觉：把关汉卿同那些

① 田本相：《中国戏剧论辩》，百花洲文艺出版社2007年版，第327页。

② 田本相：《中国戏剧论辩》，百花洲文艺出版社2007年版，第327页。

③ 田本相：《中国戏剧论辩》，百花洲文艺出版社2007年版，第326页。

④ 董健等：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社2008年版，第79页。

⑤ 董健等：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社2008年版，第78页。

⑥ 董健等：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社2008年版，第79页。

⑦ 王克豪：《历史剧创作的典范——〈关汉卿〉》，《学术交流》1992年第5期。

反对阿合马的汉人士大夫等同起来。那末，就会把关汉卿的估价降低了。”“我们一定不要把关汉卿和当时的汉人官僚集团拉上关系，因为这样便削弱了关汉卿与人民呼吸相通的高贵品质了。”^①其次，有论者指出关汉卿的身份与“思想来源”也与历史不符。“关汉卿的身份似乎也高了一些，把他描写成高明医生也不挺合适。”“关当时的社会地位没有这样高。他是一个书会先生，和当时一般读书人地位差不多，只是他有才气，有胆识。”也有批评家指出：“关汉卿思想的来源写的也还有不清楚的地方，民族主义的感情是资产阶级时代的产物，那时恐怕还没有这样明确的观念，如果说对于乱世的愤懑，是对当时黑暗统治的抗议会更适当些。”^②最后，是历史史实不正确。“剧本在卷前既注明这是 1288—1289 年的事，而剧中写文天祥的那一段，却说‘宋朝亡了三年了’——照描写来看，那宋朝是在 1285 年亡的。而其实宋朝最后灭亡是在 1279 年。作者写历史剧可以大胆发挥想象，但对历史上一些重大事件和基本事实，还是不要更动它。另外，《雷峰塔》是明末才出现的作品，最好也不要拉进这个戏里来。”^③

其二，很多论者认为《关汉卿》实现了历史真实与艺术真实的高度统一。王克豪认为，田汉“既不拒绝历史真实对他艺术形象的约束，又毫不客气地运用虚构、想象、夸张乃至奇想的手法，该严肃的地方他一丝不苟，有空间的地方他挥洒自如，恰到好处地把历史上的真巧妙地转化为艺术上的美”^④。余秋雨认为，田汉把握了“历史剧的性质”，再现了“典型历史环境中的典型历史人物”，田汉“尽量依附、动用一些有关的历史背景材料外，最根本的是比较成功地处理了元代大都戏剧界、政治界的典型环境与关汉卿这一典型人物之间的关系”，“以极为有限的历史材料而达到高度的艺术真实”^⑤。但也有论者指出该剧没有合理结合历史真实与艺术真实，剧本在上演的时候，“观众千万不能作为传记来看它，可是观众要通过这个戏来了解关汉卿的精神面貌，我可以说是做到了。因此，历史上实有的人物、重要的年代、史实等等可查考的事，即大家所提出的问题，是值得考虑的。要尽可能使史实与艺术上的想象合理的结合起来，使生活的真实和艺术的真实结合起来，这样，会更感到真实。”^⑥

其三，有论者指出，剧本对其他人物的历史处理也存在着不当的地方。作者把和礼霍孙“完全当作正面人物处理”，“关于和礼霍孙释放关汉卿，在介绍时应当突出的写出是敌人的策略，是缓和阶级矛盾的一计，和并不是好人”。此外，“胡紫山不是什么好东西，而且更使人在感情上受不了的是朱四姐和胡紫山的关系，在历史上倒正是剧本

^① 伊兵等：《座谈田汉新作〈关汉卿〉》，《戏剧报》1958年第9期。

^② 伊兵等：《座谈田汉新作〈关汉卿〉》，《戏剧报》1958年第9期。

^③ 伊兵等：《座谈田汉新作〈关汉卿〉》，《戏剧报》1958年第9期。

^④ 王克豪：《历史剧创作的典范——〈关汉卿〉》，《学术交流》1992年第5期。

^⑤ 余秋雨：《历史剧简论》，《文艺研究》1980年第6期。

^⑥ 伊兵等：《座谈田汉新作〈关汉卿〉》，《戏剧报》1958年第9期。

里朱四姐和关汉卿的关系,叫他上场,非常碍事”。王和卿“在剧本中处理得都不错,但把搞戏园事放在他身上似乎不甚合适”^①。

在 20 世纪五六十年代,被纳入历史剧中的话剧作品大都受到了类似的批评。1958 年由于政治运动而掀起了戏剧的“大跃进”热潮,极“左”的文艺思想笼罩着当时的剧坛,出现了大批以歌颂为主的现代戏创作。之后为了纠正这一偏向,古代题材的创作得到了提倡。老一代剧作家(如田汉)由于不熟悉现代生活的题材,而且历史题材可以为其提供较大的空间,因此他们更多地选择了“以古喻今”的历史剧,在当时形成了历史剧热潮,随之历史剧问题也继 20 世纪 50 年代初的讨论后再次被提出。如何有机统一“历史真实与艺术真实”?不仅在当时众说纷纭,是议论争鸣中的关键所在,而且在之后的讨论中也多有涉及。《关汉卿》是当时历史剧中最优秀的作品,田汉在剧中以自己独特的方式处理了这一问题,受到了评论者的关注与争论。

上述论争,都没有形成激烈的交锋,多为就剧本中的某一问题和细节提出自己不同的意见,交流看法。即使如此,在同一历史文化语境中,论者们就《关汉卿》所进行的各种讨论,不论是肯定的观点还是相反的意见,是守旧的还是激进的,都使《关汉卿》在“历史问题”方面所做的各种努力和探索,得到了及时的理论阐发,在提高《关汉卿》艺术成就的同时,也促进了话剧观念与艺术理论的发展,具有重要的意义。

在中国当代话剧论争史上,《关汉卿》及其论争的主要价值在于冲击了当时剧坛“假大空”的歌颂习气,曲折地坚持了“五四”传统的现代意识,并影响了今后话剧的发展历程。《关汉卿》与同时期的《胆剑篇》、《蔡文姬》、《甲午海战》等历史题材的话剧,不仅为历史剧的创作提供了典范,提高了历史剧理论水平,而且以“古为今用”、“寓古于今”的思想观念,用曲笔委婉地传达了老一代剧作家对于现状的考虑和建议,力图为困难中的中国话剧寻找契机。与其他历史剧不同的是,《关汉卿》巨大的艺术价值和人文精神,使得相关的探索与论争成为当时一个重要的文艺现象,在中国当代话剧论争史上具有里程碑的意义。

[作者单位:南京大学文学院 南京大学中国新文学研究中心]

^① 伊兵等:《座谈田汉新作〈关汉卿〉》,《戏剧报》1958 年第 9 期。

论《蝴蝶君》中性别身份的设置及其文化意涵

马 姝

摘要:《蝴蝶君》剧情的展开以及对其所作的文化阐释,都依托于剧作对性别身份的设置。正是因为两个主角性别身份具有特殊性,才会有从关系建立到最后发生扭转的张力十足的戏剧故事;在文化象征层面,二人的性别关系所象征的东西方之间的文化权力关系从建立到转变的过程才有可能发生;在创作策略层面,通过“模拟”《蝴蝶夫人》而进行的对殖民话语的超越也才得以完成。

关键词:《蝴蝶君》 性别身份 文化意涵

华裔剧作家黄哲伦的代表作《蝴蝶君》一直是东方主义、后殖民主义研究的经典文本。在诸多研究中,有两种颇具代表性的观点:一种是认为此剧成功地对东方主义进行了批判;另一种是认为《蝴蝶君》用解构的手法实现了对殖民话语的超越。本文认为,无论是何种形式的文化阐释,其可行性和有效性都有赖于对一个基础性问题——剧中两个主角的性别身份的分析。《蝴蝶君》中,两个主角的性别身份各有其特殊性,正是由于这种特殊性,双方性别关系才会有发生变化直至逆转的可能,这种关系所象征的东西方文化权力关系的反转与颠覆才可能发生,对东方主义的批判和对殖民话语的超越也才可以实现。

一、《蝴蝶君》简介

1964年,法国人伯纳德被派驻中国大使馆工作。同年圣诞节,他认识了中国京剧演员时佩璞(音),二人从1965年开始同居。之后的二十年里,二人因各种原因分分合合,但伯纳德始终以为时是女性并且已为他生下一个孩子。1986年5月,时被巴黎特别重罪法庭以间谍罪判处6年监禁,同时被判6年监禁的还有伯纳德,后者被控从1977年到1979年间向中国提供了30多份法国外交文件。也就是到了这个时候,伯纳德才知道,时佩璞是一个男人,那个“孩子”只是为了取得他的信任而找来的弃婴^①。同年5

* [基金项目]上海市教委科研创新重点项目《法律性别问题研究》(13ZS114)阶段性成果。

① 目前可获得的资料,多来自网络,见《南都周刊》的报道:http://past.nbweekly.com/Print/Article/8199_0.shtml。

月 11 日的美国《纽约时代》也报道了此事^①。

以一系列反映中国移民生活的剧作而成名的华裔剧作家黄哲伦看到这则报道后，马上意识到了事件背后所深深隐藏的他称之为“文化误识”的问题以及将故事搬演上舞台之后所可能具有的戏剧冲击力。在结构剧本的时候，当事人分别来自东方和西方的细节则让他很自然地想到了在西方长盛不衰的经典歌剧——普契尼的《蝴蝶夫人》^②。

《蝴蝶夫人》讲述的是一个东西方异族男女之间的爱情悲剧：年轻的日本姑娘巧巧桑爱上了美国海军军官平克顿。不久，平克顿随海军舰队返美，将已有身孕的巧巧桑留在了日本，但平克顿向她保证，来年知更鸟再次啼叫的时候，一定会回到她身边。巧巧桑在盼望中忠贞不渝地等了三年，期间还拒绝了日本皇室的求婚。然而，当平克顿再次出现的时候，身边多了一位金发女人，那是他的白人妻子，他们一起回来为的是要回巧巧桑的孩子。伤心欲绝的巧巧桑在交出孩子后，用父亲留给她的短剑结束了自己的生命。

黄哲伦在创作《蝴蝶君》时借用了《蝴蝶夫人》的故事结构，但是剧中人物的关系和命运是倒置的：与《蝴蝶夫人》中东方女子对西方男子痴情不改最终殉情不同，在《蝴蝶君》中，是西方男子死于东方幻想的最终破灭——法国外交官伽里玛（原型即伯纳德）爱上了中国京剧演员宋丽玲（原型即时佩璞），在得知宋的真实性别和身份之后，他选择了自杀。黄哲伦将完成的剧作取名“Monsieur Butterfly”，即“蝴蝶先生”。这颇像一个针对西方男人的带有反讽意味的隐喻。后来，他又用法语的方式将剧名缩略了一下，改为性别特征更含糊但也更耐人寻味的“M. Butterfly”。因为在法语里，先生 Monsieur 和女士 Madame 的首字母都是 M。

同年 10 月，黄哲伦完成了《蝴蝶君》的剧本。1988 年 2 月，同名剧作在华盛顿国立剧院首演，3 月移师百老汇并获得巨大成功。黄哲伦也凭此剧夺得当年的托尼奖最佳戏剧奖，奠定了自己在美国戏剧界的地位。1993 年，加拿大导演柯南伯格将其拍成了电影，《蝴蝶君》以不同的艺术形式为更多人所知。

二、对《蝴蝶君》已有的文化阐释

《蝴蝶君》完成之后不仅成为戏剧界的经典剧目，也成为东方主义、后殖民主义研

^① “一名前法国外交官和一个中国歌剧演员因为替中国充当间谍已经被判处在监狱中服刑六年，在历经两天的审讯后，发现了一个秘密的爱情故事，它也是一个错误的性别认同的故事……布希科（伯纳德·布希科）先生被指控，在他与时先生坠入爱河后向中国传递情报，而二十年来他始终相信时先生是个女人。”——《纽约时报》1986 年 5 月 11 日”，见《蝴蝶君》（[美]黄哲伦著，张生译，上海译文出版社 2010 年版）的“剧作家说明”。

^② [美]黄哲伦：《蝴蝶君》，张生译，上海译文出版社 2010 年版，第 149 页。

究的经典文本。其中代表性的观点有如下两种：

一种是认为《蝴蝶君》成功实现了对东方主义的批判。所谓“东方主义”，源自东方学著名学者萨义德，原意是指西方对近、远东社会文化、语言及人文的研究。有时也指西方作家、设计师及艺术家对东方的模仿及描绘，或者对东方文化的同情与欣赏。20世纪以来，经由萨义德等人的文化批判工作，东方主义已逐渐成为一个带有负面色彩的词，通常指的是在“西方”的知识、制度和政治/经济政策中，长期积累下的一种将“东方”假设并建构为异质的、分裂的和“他者化”的思维。这种思维折射出的乃是一种西方凌驾于东方之上的傲慢与偏见。英国东方主义研究学者萨达尔便是以《蝴蝶君》为对象，深入分析了文本中的东方主义批判意识。

萨达尔指出，黄哲伦想借伽里玛这样一个最终为自己的东方幻想所害的角色来说明，东方主义幻想之成见的本质，乃是“并不知晓的欲望”。东方主义幻想所派生的假想知识，并不以精确性和效用为基础，而是基于其能满足西方人自大心理的程度^①。正是这样一种“构建的”无知和有意的自欺，投射到了东方，使东方在西方人眼里永远是“难以理解的”、“充满异国情调的”和“色情的地域”^②。因此，伽里玛所爱恋的对象并非物理上的宋丽玲这个人，而是种种能够满足他自大心理的东方幻想。宋不断演示“难以理解”、“充满异国情调”、“色情”的一切，不过是投其所好。最终导致伽里玛毁灭的，正是他这种不断由宋配合构建而成的完美幻想的忽然毁灭。这幻想原本是他一直用来确认和辨识自己西方身份的参照物，当有一天被告知这个参照物原来是假的、不存在的，那种身份认同危机爆发时产生的毁灭感，足以击垮任何脆弱的生命个体。

另一种研究，是关注《蝴蝶君》的创作策略和表演形式，将其作为超越和解构殖民话语的成功文本予以阐释。其中有代表性的是借助后殖民主义理论家霍米·巴巴模拟、含混与杂糅的概念，分析黄哲伦是如何利用模拟、含混与杂糅的方法与策略，达到对《蝴蝶夫人》中殖民话语的超越^③。

霍米·巴巴受拉康的“模拟”和德里达的“延异”这两个概念影响而提出的“模拟”，是一种复杂、含混、矛盾的表现形式。在“模拟”的过程中，模拟者一方面对被模拟者不断进行调整和重构，另一方面也不断借鉴、挪用后者的各种有益成分为己所用，这样就把原本的非此即彼的二元对立关系变成了可此可彼的关系，把原来的对立面结合了起来，消除了二者之间的不可通约性。具体到殖民话语的批判方式上，被殖民者可以不断地对殖民话语进行“模拟”，在“模拟”的过程中，不断地从内部改造它，在殖民意识中发现、撕开裂缝，打破二者之间非此即彼的东方与西方、自我与他者、中心与边缘、统治与被统治的二元对立局面，在其中制造含混与杂糅，生成第三个空间，以对抗本质主义

^① [英]萨达尔：《东方主义》，马雪峰等译，吉林人民出版社2005年版，第6页。

^② [英]萨达尔：《东方主义》，马雪峰等译，吉林人民出版社2005年版，第3页。

^③ 陆薇：《模拟、含混与杂糅——从〈蝴蝶夫人〉到〈蝴蝶君〉的后殖民解读》，《外国文学》2004年第4期。

的、整体性的西方文化霸权话语。需要强调的是，“模拟”不同于模仿，模仿是同源系统内的运作表现，而“模拟”的目的在于产生出某种和原体相似与不似之间的“他体”，这种“他体”结合了殖民话语与本土话语，是带有创作性的杂糅，对于文化殖民主义具有非常积极的解构意义^①。这一理论为文化艺术创作者提供了一种针对西方文化霸权的解构策略。它不是针锋相对正面对抗式的，而是用类似于“以其人之道还治其人之身”的方式，戏拟殖民话语，然后在其内部引起含混与杂糅，从而消解殖民话语的权威。

《蝴蝶君》采用的正是这样一种手法。虽然故事类型和《蝴蝶夫人》有相似之处，都是发生在东西方之间的爱情故事，但是，剧中的人物设置和结局与《蝴蝶夫人》完全不同，伽里玛并不是平克顿那样典型的代表白人男性霸权的人物，宋丽玲也并不是真正柔弱无助的蝴蝶夫人。就是这种既有挪用又有重构的“模拟”手法，使得《蝴蝶君》产生了对殖民话语的颠覆效果。

与“模拟”手法有关，《蝴蝶君》采用“话剧”这样一种与“歌剧”截然不同的艺术呈现形式，也产生了另一种颠覆效果。萨义德曾经指出，西方高雅文化本质上始终如一地与帝国主义事业有着一种难分难离的关系，全面来说就是一种同谋关系^②。我们知道，歌剧是颇具仪式感的阳春白雪式的艺术形式，其内容忠实于现实主义和现代主义。《蝴蝶君》不同，它是一出面对普通大众的通俗话剧，叙事并不连贯，演员与角色也不再重叠为一体，不再有封闭完整的叙事结构、易于理解的故事情节和固定的性别、身份及人物之间的关系。这些特点，也与具有解构色彩的、反本质主义的后殖民理论不谋而合。

三、性别身份：《蝴蝶君》文化阐释确立的基点

本文认为，无论是剧情的展开，还是对此剧的文化阐释，其可行性和有效性，都离不开剧作对一个戏剧元素的有意设置，这就是——人物的性别身份。情节的合理可信，文化阐释之所以有效可行，都依托于剧作对性别身份的设置。正是因为二人性别身份的特殊性，才会有从关系建立到最后扭转的张力十足的戏剧故事；在文化象征层面，二人的性别关系所象征的东西方之间的文化权力关系从建立到转变的过程才有可能发生；在创作策略层面，那种通过“模拟”《蝴蝶夫人》而进行的对殖民话语的超越也才得以完成。下文将按上述顺序逐层剖析。

1. 剧中为二人设置的性别身份。

本文所说的性别身份，不是一般意义上按照生理结构区分的男性或女性，而是结

^① Homi Bhabha, *Mimicry and Man: The Ambivalence of Discourse, The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p.88.

^② Bill Ashcroft and Pal Ahluwalia, *Edward Said*, New York: Loutledge, 1999, p.28.

合性欲、性倾向、性别认同等对性别状态所做的更具体的描述和界定。笔者认为,《蝴蝶君》中的伽里玛属于男性气质不足,性倾向比较模糊,存在一定程度的性别焦虑的男性。根据男性研究学者康奈尔对男性气质分类法,可以归类于“从属性男性气质”。宋丽玲是有异装爱好的同性恋者,性征模糊,但性别认同良好^①。

为何可以作此判断?首先来看伽里玛。全剧一开始,就有国立学校时期的伽里玛和同学马克的一段对话^②。对于这个马克,我们可以将其看作伽里玛现实中的朋友,也可以看作他所希望拥有的理想自我,二人之间的对话也可视为以对话形式呈现的伽里玛的内心独白。

从二人对话可知,马克是一个欢场老手,这通常和性能力强联系在一起。伽里玛与此相反,是一个在性上非常被动、笨拙的男人。在这段对话之后间或还有一些细节可以证实对伽里玛的上述判断。例如他人生中第一次异性性行为是和一个开放的现代西方女性以女上位的方式完成的,而且他并未从中获得多少快感。他的妻子是一个年纪比他大的、满脑袋种族主义观念的白人女性,二人结婚多年没有生育。由此种种,可以看到,在外表上,伽里玛相貌平平,在性能力上,他缺乏自信——有可能还存在某种缺陷或障碍。因此,他显然不属于男子气概充足的那种男人,至于他的性倾向,剧中虽然并未说明,但并不排除有同性恋或双性恋的可能。对于自己的这种状态,伽里玛显然是懊丧而焦虑的,因为马克总是像幽灵一样出现在他记忆里。因为,那才是他渴望成为的人,而他与这个人之间存在令人绝望的距离。

再来看剧中另一个关键人物宋丽玲。他在剧中被设置为有着异装爱好的同性恋者。尽管在他与伽里玛初次相识时就可作此猜测,但他真实身份做出交待,却是在剧情发展近一半的时候。当时,他与中方间谍部门派来的女性干部秦有这样一段对话:

秦:不要忘记,中国没有同性恋。
宋:是,我听见了。
秦:只是确认一下。
宋:在现代中国,这样的人就被看成是女人。

^① 这样的性别身份设置有一定事实根据。伯纳德和时佩璞事件发生之后有很多人感到奇怪,怎么可能和一个人生活了二十年之久却连对方的性别都没有弄清楚?除了文化上的原因,是否还有生理上的原因?一种猜测是两人在一起极少做爱,即便是做爱,也是在黑暗中进行,因为时佩璞告诉伯纳德,东方人就是如此行事而后者相信了“这是一种中国的风俗”(见《蝴蝶君》的作者后记)。另外还有人猜测,伯纳德本人有性功能障碍或是双性恋,而时佩璞可能是男性性征不明显的同性恋者,本身的生理结构特殊,阴部呈现女性特征。另外,作为男旦演员,他本来就熟悉女人的扮演技巧,加上中西方之间的文化差异,伯纳德相信了时的女人身份。性别误识非同一般,不是仅用文化隔膜就可以解释。没有二人生理上的种种特殊之处,这种误识想必难以发生。

^② [美]黄哲伦:《蝴蝶君》,张生译,上海译文出版社2010年版,第13~16页。

这段对话在剧中至少起到两方面作用。一是正式宣布了宋丽玲的性取向以及当时中国对同性恋的态度；二是表现了宋对秦这样一位缺乏女性气质的社会主义时期女性干部的不屑。这种不屑侧面证明了他对女性应有的气质的认识和追求，以及他爱做女性装扮的来由。而他之所以能装扮得像女性，除了有伽里玛一方认知上的原因，还在于他有装扮女性的先天条件和后天努力。比如，他是一个熟谙“女性”表演之道的京剧旦角演员，舞台经验是他得以装扮女性的基础。另外，为了强化伽里玛对“她”的女性印象，他还不断学习和模仿当时西方男性眼中标准的东方女性形象。舞台剧版和电影版的《蝴蝶君》中都有这样一个细节：宋丽玲家摆放着几本黄柳霜做封面的西方杂志——黄柳霜正是当时西方男人眼中标准的东方美女。尽管长于模仿女性，但是，对宋丽玲而言，异装只是他的爱好而不代表他想成为真正的女性。他对自己生理性别并没有抵触，对于自己的同性恋倾向也没有感到自卑，相反，从全剧最后他改成男装，并在昔日恋人面前渴望以真实同性恋身份得到对方承认的情节来看，他其实渴望能以真实的男同性恋身份生存于世。

如果上述对伽里玛和宋丽玲二人性别身份的判断无误的话，那么接下来就需要分析，他们从自身性别身份出发而衍生出的需求是什么，他们和对方建立的关系形态与权力格局是怎样的，以及这种关系形态与权力格局又是如何随情节的发展而发生微妙变化的。

如上文所言，伽里玛存在性别焦虑，即对自己不够充足、标准、规范的男子气质的焦虑。但他的这个心理症状只是自己知道，不会被外人指认出来。他的需求主要是一种内在的认同需求，即建立性别自信，从而由内而外重建男子气质。宋丽玲与此相反，他的性别认同良好，自始至终看不到他为自己的性取向苦恼。他的困扰主要是来自外部的，即他的同性恋倾向也好，异装癖也好，缺乏外在的文化和社会承认。所以，对他来说，间谍工作既是被动承担，也有主动接受的成分——因为他可以借机满足自己隐秘的同性欲望。他在这份工作中的体验也是矛盾的，既有享受的成分也有压抑的成分，因为他始终无法真正以社会所接受的同性恋者身份获取“合法的”愉悦。

性别身份各有其特殊性的二人就此相遇了。其中一个是“性别焦虑—内在认同需求”，另外一个是“性别压抑—外在认同需求”。在这样的基础之上，再加上间谍工作的推动，二人之间就建立了由生理基础和社会外力双重动因驱使的关系。这种关系一旦建立，双方也会在方向主导力上呈现一方强一方弱的状态，即所谓的“性别权力关系”。那么，伽里玛和宋丽玲所建立的是一种怎样的性别权力关系？

首先，这种性别权力关系的双方是相伴相生、相辅相成的。一方面，伽里玛的性别焦虑需要宋丽玲式的区别于他妻子的、完全顺从的女性来缓解。也就是说，具有从属性男性气质的人只有借助权力上的操控感才能找到自信。就像剧本里提到的，伽里玛在叔叔房间里生平第一次看到色情杂志上的裸女的时候，他身体禁不住一哆嗦。要注

意的是,这里的哆嗦,正如台词所说的,并不是源于“性欲”,而是源于“权力”。因为,此刻出现在色情杂志上的裸女完全处于一种被注视和被观看的位置。这个位置赋予了观看者当然的权力拥有者的感觉。必须依靠想象中的权力关系,伽里玛的男子气概才得以生成,欲望才得以有了明确的指向对象,但这欲望并不是对某一个具体异性的欲望,而是成为理想男性的欲望。

宋丽玲投其所好地扮演了这样一个角色。他在大使馆演唱《蝴蝶夫人》唱段的时候,就已经进入伽里玛的想象世界,幻化成了中国巧巧桑。对《蝴蝶夫人》中的平克顿,也就是马克式标准男子的向往,使得伽里玛不由自主地跟随宋丽玲而去。他希望证实宋就是他所愿望的“蝴蝶”。宋丽玲则巧妙设局,时而故意挑衅,时而营造东方情调,其目的就在于让伽里玛相信自己已成为这组关系中权力绝对掌控者。当然,对宋丽玲本人而言,他也需要伽里玛这样一个角色帮助他从压抑生活中找到些许存在的价值。

其次,这种性别权力关系是变化着并呈现出双层结构的。在表层,伽里玛是主导方,宋丽玲是被动方,即伽里玛/宋丽玲对应主/奴、征服/被征服的关系。很显然这层关系具有虚构性,因为这实际上是中方间谍机构苦心营造出的假相。这也是后来其实伽里玛已对宋丽玲有所怀疑也不愿去探知真相的原因:他如何可能愿意失去好不容易找到的自信?“我没有脱掉她的衣服,难道是因为在内心深处的某个地方,我知道我会发现什么吗?”他已深深迷恋这种感觉和依赖这重关系,“但愿长醉不复醒”。在里层,双方权力关系是倒置的,主导权是掌握在宋一方的。当然这个倒置是随着性别关系的建立和变化而逐渐发生的:一开始二人权力关系还并不明显。在有了间谍任务之后,宋丽玲就必须学会了解和掌握伽里玛的所思所想,以让伽里玛深信自己已掌握操控权。然而让一个人产生自己拥有绝对权力的幻觉并不是一件容易的事。这就必须要有一场游戏。这场游戏以伽里玛故意冷落宋丽玲八个星期开始,以宋丽玲最后的屈服结束。

剧本的精妙之处就在于,宋丽玲宣布屈服与伽里玛性别焦虑症消除是同时发生的一——伽里玛以征服者的姿态闯入宋丽玲的房间问宋,是不是他的“蝴蝶”。这句话是在问对方,更是在确认自己:我是不是平克顿?是不是马克?是不是拥有绝对权力的西方殖民者?在得到宋的肯定回答之后,他的自信神奇地得到建立,职场地位也得到改变,被提升为副领事,尽管上司图伦说“我不知道这是怎么发生的”,但观众心知肚明,因为伽里玛拥有了“蝴蝶”,“蝴蝶”使他变得自信了。此剧的精彩之处还在于,伽里玛以为自己已成为权力控制者的同时,正是他成为实际上的被控制者的开始。成功的虚假性和挫败的真实性,毫不矛盾地统一于他身上。直到后面,他开始为宋输送情报,证明了二人权力关系在实质层面彻底颠倒。回到性别身份层面进行分析,那么,在这个过程之中,二人的状态分别是:在伽里玛一方,是有“内在认同需求”的“性别焦虑”在虚假的表层结构获得了“性别自信”;在宋丽玲一方,是有“外在认同需求”的“性别压

抑”在真实的内层结构获得了“性别彰显”。

2. 性别身份的文化意涵。

首先,将二人的性别权力关系比喻为东西方文化权力关系,这并非文化阐释学者的创造,而是深嵌在黄哲伦本人的创作意图之中的。我们可以看法庭上宋丽玲的台词:

西方认为自己是男性的——粗重的枪械、巨大的工业、雄厚的资金。而东方是女性的——柔弱、精致、贫穷……但却擅长艺术,充满了不可思议的智慧——女性的神秘。她嘴上说不,眼睛却在说是。西方人相信东方人从骨子里希望被支配——因为一个女人自己不会思考。

.....

你们希望东方国家屈从于你们的枪炮,你们也希望东方女人服从你们的男人,所以你们说她们是最好的妻子。

当法官问道,他如何可能悖逆常情地长年欺骗伽里玛先生时,宋回答:第一,因为他最后遇见了他的理想女人时,他会千方百计地相信她实际上就是一个女人。第二,我是一个东方人。作为一个东方人,我完全不可能是一个男人^①。

这些台词很清晰地表明,黄哲伦在设计两个性别角色时已赋予了他们文化象征意义,而这段对话所反映的也是他对西方长期存在的对东方的文化误识及其背后权力关系的批评与反思。有了这样一个依据之后,便可以更为确定地认为,性别身份的设置是东方主义批判和殖民话语超越得以成立的基础。

那么,东方主义批判和殖民话语超越是如何随着性别权力关系的发展变化而展开的?我们仅以全剧开场不久的这段最为经典的对话为例:

伽:我常以为歌剧演员都是肥胖的妇人,身材很糟糕。

宋:对于西方人来说,身材糟糕并不独特。

伽:我从未见过像你这样令人信服的表演。

宋:令人信服?把我当作一个日本女人?你可知道,二战中,日本人用成千上万的中国人来做医学实验?不过,我推想,这样一个讽刺对你是不起作用的。

伽:不,我的意思是说,你使我看到了故事的美。她的死是完美的牺牲,他并不值得她那么做;但她能做什么呢?她非常爱他。非常美。

宋:啊,是的!对于一个西方人来说。

伽:对不起,我没有听清。

宋:那是你的幻想而已。温顺的东方女子,残酷的白人男子。

伽:我不这样认为。

^① [美]黄哲伦:《蝴蝶君》,张生译,上海译文出版社2010年版,第129页。

宋：试想一下，如果一个金发碧眼白皮肤的拉拉队队长爱上了一个矮小的日本商人，你会说什么。他娶了她，然后就回家了，待了三年，在这期间，她天天对着他的相片祈祷，并且拒绝了一个年轻的肯尼迪的求婚。当她相信她的丈夫再婚后，她自杀了。现在，我相信你会认为这个女孩肯定是一个神经错乱的白痴，对不对？但是，当一个东方女子为西方人自杀的时候，你却发现这很美。^①

在这段张力十足的对话里，伽里玛显然是以一个东方主义者的角度来看待《蝴蝶夫人》的，而作为东方之代表的宋丽玲则毫不客气地对他进行了辛辣嘲讽。抛开对话的内容来看此刻二人的性别身份，正如上文所分析的，伽里玛处于性别焦虑伴随文化焦虑的双重内部紧张状态之中——他对这块要开展工作的土地其实一无所知。这很像后殖民时代失落的东方主义者，他们赖以建立权力感的殖民关系在 60 年代的中国已经不具备，他们需要在这块土地上重新寻觅能让他们重建信心的一切。《蝴蝶夫人》的演出适时出现，引发了他的殖民记忆和东方幻想。宋丽玲此刻以女人外表的男同性恋者身份出现，在《蝴蝶夫人》的表演中，借助巧巧桑的角色在伽里玛面前展示出一个符合后者趣味的“东方”。之后的京剧《霸王别姬》的表演、幽闭的四合院、羞愧而无条件爱他的眼神、孤注一掷地捍卫不裸露身体的“传统”，等等，都不过是在投其所好地强化东方主义者对东方的偏差认识。

这就是萨达尔所说的典型的“东方主义综合征”。这一症状的病理学基础就在于西方男子对东方的神秘感和性事的个人要求，以及在政治和经济方面教导和控制东方的集体目标^②。人们很容易对伯纳德/伽里玛报以嗤笑——连对方是男是女都没弄清楚，简直无知到难以理解。但这样的无知，从病理学角度很好理解——无知源于自大，在自大的伽里玛眼中，宋平板的身材，做爱时永不脱衣的习惯都显得可爱无比，这样的一个“年轻女孩”般的身体，也正好满足了他的恋童癖以及教导并控制东方的欲望——哦，她有孩子般的可爱，正等待我去爱她、塑造她、遏制她、管理她以及消灭她。她不可能会独立思考，除非我去教她。正如最后宋问他：“如此了解我的你为何会犯这样的错误？”伽里玛回答：“你把真实的自己展示给了我。我之所爱只是一种假象，可爱的假象。”被强烈的“可爱的假象”之爱支撑着的伽里玛，不可能产生探索真相的念头。

接下来二人性别权力关系的建立，所对应的也是东方主义者与其无意探索真相的东方他者之间的权力关系的建立。之后，伽里玛从性别焦虑到性别自信的过程，对应着东方主义者从符合其想象的他者那里建立自信的过程，当然，这一切都是虚幻的。因为东方主义幻想所派生的假想知识，并不以精确性和效用为基础，而是基于其能满足西方人自大心理的程度。一旦心理满足，便以为权力已经建立。而这样并不尊重他

^① [英]萨达尔：《东方主义》，马雪峰等译，吉林人民出版社 2005 年版，第 4~5 页。

^② [美]黄哲伦：《蝴蝶君》，张生译，上海译文出版社 2010 年版，第 2 页。

人的历史性和丰富性的东方主义如果深陷于自身幻想之中,最后是要面临落败的结局的。到了最后,真相揭晓,支撑着伽里玛虚假自我的那些依据一下被抽空了,他只有走向崩溃边缘。全剧对东方主义的批评也以作为东方主义代表的伽里玛的自杀来画上句号。有意味的是,代表东方他者的宋丽玲,也谈不上获得了胜利,他的善于伪装、冷酷,也并不足以支撑起一个健全的自我。这也是黄哲伦被批评的地方,因为宋丽玲这个形象,恰好符合了西方人眼中对东方人的刻板印象。

至此,以性别身份为基点出发的东方主义批判得以完成:在伽里玛一方,经历了“性别焦虑—性别确认”的过程,这个过程既是他获得假想中的“男性气质”的过程,也是东方主义逐渐暴露缺陷的过程。在宋丽玲一方,他不断利用机会争取同性恋身份的显现,从最初的具有表演性的扮演,到最后以男装出现完整展现自己的男同性恋者的身份,这是一个由“性别压抑—性别彰显”的过程,也是以他者身份辅助东方主义批判完成的过程。

再来看性别身份的设置与对殖民话语超越的关系。如上文所说,这种超越是借助“模拟”的策略来实现的。即对《蝴蝶夫人》既有挪用又有重构,在故事结构上和《蝴蝶夫人》类似,都是发生在东西方之间的爱情故事,但剧中人物设置和结局与《蝴蝶夫人》又完全不同。本文试图更深入地在性别身份和性别关系的层面进一步完善这个有关超越的逻辑。

自从萨义德有关帝国权力话语建构的开创性论著《东方学》问世以来,有很多学者受其启发去探索殖民话语的性别含义。因为殖民话语习惯于将东方情欲化、客体化为女性,将被殖民的男人(在与殖民者男人的关系中)予以女性化,然后借助两性地位不对等的现实,合理化殖民国与被殖民国之间的权力关系。《蝴蝶夫人》就是一个典型的例子。《蝴蝶夫人》的故事是发生在19世纪后半期美国在亚洲殖民扩张期间,在这个巧巧桑为平克顿等待和牺牲的故事里,我们可以看到西方殖民话语是如何通过将被殖民地女性化、脆弱化和无能化的方式建立起来的。因此在这个故事里,两个主角中,一方的平克顿的性别身份是典型的男性气质充沛的霸权型男性,而另一方的巧巧桑则是典型的符合男性需求的服从型女性。双方关系明显不对等,性别权力关系简单、清晰,在故事发展过程中性别关系的形态基本保持不变,并且呈一个直线的走向。最后,平克顿抛弃巧巧桑,后者自杀,以征服和炫耀权力为目的的殖民话语得以完成。需要指出的是,与《蝴蝶夫人》相似的作品很多,这类作品作为西方殖民主义意识形态的话语工具,在性别关系模式的设计上都具有一致性,最有代表性和相似性的如讲述越南“蝴蝶”故事的《西贡小姐》。

那么,再对照来看《蝴蝶君》。《蝴蝶君》中人物的性别身份发生了颠覆性的改动。代表西方的伽里玛并不是平克顿那样的霸权型男性,而是一个有性别焦虑的缺乏男性气质的人,代表东方的宋丽玲也并不是真正柔弱无助的服从型女性,而是一个有异装

爱好的同性恋者，并且他似乎还具有一定的能动性。在接下来的故事里，区别于《蝴蝶夫人》中作为殖民者代表的平克顿与作为被殖民者代表的巧巧桑之间固定不变、走向单一的性别关系，《蝴蝶君》里双方的性别权力关系充满了变动的可能性和无限张力，并且，还呈现为外与内、虚与实双层结构。于是，原来作为殖民话语建构之内核的权力结构的缺口悄悄被打开，权力的指针在二人的性别关系之间悄然滑动，东方他者得以瞒天过海满足私愿，怀抱殖民梦想的西方男人则遭遇命运的捉弄，黄粱梦醒。

《蝴蝶夫人》中的平克顿/巧巧桑、主/奴、征服者/被征服者的界限在《蝴蝶君》的故事里被打破，与这种性别权力关系具有同构性的殖民霸权话语也由此受到冲击并瓦解，后殖民话语的超越得以完成。正如上文所说的“模拟”策略所带来的效果：撕开裂缝，打破二者之间非此即彼的东方与西方、自我与他者、中心与边缘、统治与被统治的二元对立局面，在其中制造含混与杂糅，生成第三个空间，以对抗本质主义的、整体性的西方文化霸权话语。换言之，假如不对性别身份、性别关系进行分析，《蝴蝶君》在“创作策略上实现了对殖民话语的超越和颠覆”这个结论是难以成立的。假如没有对伽里玛和宋丽玲如此特殊的性别身份的设计，就没有后面的性别权力关系的变化，而所谓通过“模拟”带来的“含混”与“杂糅”也就无从发生，殖民话语的权威也就无从得到“消解”。

四、延伸的探讨：剧作的意义

1. 互为镜像，反思自身。

萨义德在《东方学》里，把东方主义视为一种根据东方在欧洲西方经验中的位置而处理、协调东方的方式。在这种方式中，东方成为了欧洲物质文明和文化的内在组成部分，是欧洲自我得以建立的他者。对于欧洲而言，东方既不是欧洲的纯粹虚构或奇想，也不是一种自然的存在，而是一种被人为创造出来的理论和实践体系，蕴含着漫长历史积累下来的物质层面的内容。萨义德认为，东方主义属于西方建构的产物，建构的目的在于为东、西方建立一个明显的分野，从而突出西方文化的优越性；他认为，这种建构及论述，与那些国家的真实面貌几乎毫无关系。即使西方人要重新认识东方，他们大都跳不出这种论述的框框。

不只是西方认识东方非常艰难，即便如黄哲伦这样的华裔，也不见得在隔着一层（代表中国文化的）语言的情况下，能对东方有清晰而准确的认识。在《蝴蝶君》这个作品中，可以看到，黄哲伦对西方以及西方关于东方的误认是熟悉的，剧本中给伽里玛的篇幅也较多。对于作为重要背景的 60 年代的中国，他的描述则是隔膜的、符号化的。中国的社会背景和宋丽玲这个人，在他的作品中更多只是起着凸显伽里玛这一东方主义代表的工具性作用，但是，对“工具”本身的认识上的缺憾，也会累及对伽里玛这一东

方主义者形象的呈现，人物形象显得有些薄弱也在所难免。

西方需要反思自身，东方也不例外。比如，剧中，虽然东方是基于西方自我认同的需要而建构起来的，里面充满了不符合实际的，甚至是歪曲的理解，但是，宋丽玲和他所代表的中国形象，却从另一个层面意外地印证了东方主义的某些“曲解”并非毫无根据：宋与其同伙为达目的，可以冷酷无情地欺骗和利用伽里玛。这个过程中的宋丽玲，是阴暗、压抑的。东方主义的想象误打误撞，其实击中了东方中的确是不甚可爱的阴暗一面。那么，在批评东方主义的同时，以东方主义的想象为参照来反躬自问，或许也是一种对待东方主义的理性态度。

2. 冲破隔阂，寻求对话。

《蝴蝶君》夹杂了政治和意识形态因素，让东西方政治在一场虚饰的爱情下交锋。它试图提醒以西方为代表的政治、经济、文化上的强势者：操控他者会转变为一场危险游戏和权力博弈，因为他者也可巧妙利用与主体的相互依赖关系，来一次巴特式的“逆转”。臆断他者的依附性，忽视他者自身主动的模拟性，将他者静止化、本质化，带来的将会是伽里玛式的悲剧。因此，在国际关系的处理上，西方国家应超越定势，从操控他者的游戏转向对话协商。

事实上，黄哲伦在《蝴蝶君》的后记里，就坦承了他写作此剧的更深的用意，是希望建立一种交流和对话。“《蝴蝶君》有时被认为是一个反美国的戏剧，一种反对西方对东方、男人对女人的陈词滥调的谩骂。恰恰相反，我把它看成是对各方的一个请求，希望它能穿透我们各自的层层累积的文化和性的误识，为了我们相互的利益，从我们作为人的共同的和平等的立场出发，来相互真诚地面对对方。”^①应当说，黄哲伦的这一诉求立意深远，体现了一种更开阔、更包容的文化视角，从而也体现了一种更有深度的人文关怀。

[作者单位：华东政法大学社会发展学院]

^① D.H.Hwang, Afterword, *M.Butterfly*, Plum, 1989, p.100.

新世纪《赵氏孤儿》海外改编与演出述评

靳小蓉

摘要:新世纪以来,中国传统戏曲经典剧目《赵氏孤儿》在美、英、德等多个国家被不断改编和演出,形成一个小小的国际性改编和演出热潮。本文以美国陈士争改编的中英文版《赵氏孤儿》、英国格里高利·道兰导演的舞台剧《赵氏孤儿》、德国庄祖欣改编的歌剧《赵氏孤儿》为述评对象,藉此探讨中国传统戏曲在跨文化戏剧改编与演出中的戏剧主题、舞台表演语汇和文化传播中的权力关系等美学和文化接受问题,展现中国传统戏曲在当代开发中的多种可能。

关键词:新世纪 《赵氏孤儿》 跨文化戏剧

《赵氏孤儿》是最早被译介到西方的中国戏剧^①。18世纪法国、英国、德国、意大利、俄国对《赵氏孤儿》的译介、改编,着眼点主要在于中国的道德、文化、中国人形象等方面,欧洲人关心的是将中国作为一个他者,完成自我形象的建构或反省。正如荷兰汉学家伊维德所说:“当欧洲人对中国的了解加深以后,早期汉学家对中国小说戏曲的兴趣便消失了。很快,研究中国事物的严肃的学者便从他们的博学的中国老师那儿得知小说和戏曲是小道末技。长期以来,直至二十世纪五十年代,西方汉学界对戏曲的研究和翻译是由一些业余的戏剧迷和半瓶醋的外行来完成的。”^②1950年代以来,《赵氏孤儿》元杂剧剧本、京剧剧本翻译增多。21世纪,海外改编演出《赵氏孤儿》又形成一个小小的热潮。在形形色色的海外改编版本中,较为知名的版本出现在美国、英国、德国,分别是华人导演陈士争在美国改编的中英文两个版本的《赵氏孤儿》,于2003年7月在纽约林肯中心艺术节上演;英国皇家莎士比亚剧团(Royal Shakespeare Company,简称RSC)打造的舞台剧《赵氏孤儿》(*the Orphan of Zhao*),于2012年10月在剧团大本营、莎士比亚故乡斯特拉特福天鹅剧院上演;华裔作曲家庄祖欣(Jeffery

① 最早翻译《赵氏孤儿》的是法国耶稣会传教士约瑟夫·普雷马雷(Joseph Premare),中文名马若瑟。马若瑟翻译的《赵氏孤儿》法文片段,发表在1734年2月号法国《水星》杂志上。《赵氏孤儿》第一个改编本是1741年在英国出版的《中国孤儿:历史悲剧》,作者是威廉·哈切特(William Hatchett)。最有名的改编本是法国作家伏尔泰的《中国孤儿》,1755年完成,同年3月在巴黎上演。

② [荷兰]伊维德:《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》,宋耕译,《文艺研究》2001年第3期。

Ching)创作的歌剧《赵氏孤儿》(*Das Waisenkind*),于2009年11月29日在德国古城艾尔福特市艾尔福特剧院首演。其他尚有不少学校、社区的小型文艺团体改编演出的记录。

新世纪海外《赵氏孤儿》戏剧的改编与演出是在全球化背景下的跨文化戏剧实践,在不同程度上体现了“表演文化交叉”的特征。本文将从戏剧主题、舞台表演语汇和文化传播中的权力关系几方面,评述新世纪以《赵氏孤儿》为代表的中国传统戏剧的跨文化改编所取得的成就及面临的问题。

一、美国陈士争改编的中英文版《赵氏孤儿》

陈士争,1963年出生于湖南长沙,4岁时母亲死于“文革”武斗,父亲下放,在亲戚家长大,后进入湖南艺术学校,毕业后在湖南花鼓戏团工作。1987年到美国修读纽约大学戏剧导演硕士,开始从事舞台剧的演出和导演工作。陈士争在美国引起巨大反响的第一部作品是1999年由他本人导演,联合上海昆剧团演出的全本55出《牡丹亭》。随后他还改编制作过中国传统戏曲题材的舞台剧《赵氏孤儿》、《六月雪》、《桃花扇》、《哪吒》、《白蛇传》、《霸王别姬》、《西游记》等,同时执导西方歌剧《图兰朵》、《漂泊的荷兰人》、《茶花女》、《奥菲欧》、《接骨师的女儿》等17部作品;另有电视纪录片《革命的文艺战士》、电影《暗物质》、音乐电影《中国歌舞青春》等影视作品。

《赵氏孤儿》是陈士争继《牡丹亭》之后改编的第二部中国传统戏剧作品,有中文版与英文版两个不同的版本。陈士争版《牡丹亭》在国外受到广泛的赞誉,但在国内饱受指责,认为他的改编丧失了昆曲的韵味,陈士争称《牡丹亭》被攻击得“遍体鳞伤”,所以在《赵氏孤儿》的改编中,陈士争仅保留了故事原型和中文版的某些唱做片段,舞台设计和表演方式全部是现代的。

陈士争的中文版《赵氏孤儿》以戏曲形式呈现,演出时间80分钟,6位演员,其中主要演员只有4位。两位主角分别是周龙(饰屠岸贾)与钱熠(饰孤儿)。钱熠是陈士争版《牡丹亭》杜丽娘的扮演者。从戏剧服装来看,剧中人物穿着黑色束腰长袍,袖口挽起,戴着斗笠或黑色尖顶帽,手执竹竿,一副中国农民打扮。演员脸涂白粉,显示出面具效果,但没有传统戏剧的脸谱。舞台布景是一串串纸风车图案,类似湘鄂一带葬礼上用的纸花。在表演中,演员着重于叙事方面的唱白,削减了大段抒情和心理刻画段落。配乐方面则只用了管子、琵琶、板胡和三弦,每一个唱段只用一种乐器伴奏。由于跟中国传统戏曲精致复杂的表演程式判然有别,虽然在艺术节宣传中它被称为一套浓缩了的京剧版本,但这一版本的演出在观众看来,整体的效果近乎乡间祭祀用的

剧种^①。

陈士争在多次访谈中均表示,纪君祥创作的元杂剧《赵氏孤儿》是这个故事最好的版本。因此,他的改编也直接以元杂剧为蓝本,突出残酷、气节和复仇的内容。这与他本人的经历也有关系,他由残酷的政治斗争引发的忠臣全家被诛的悲剧联想到他童年经历的“文革”时期。作为一个有中国戏剧表演经验、又离开了这种传统到异国发展的导演,陈士争的改编有两大方面的优势:

首先,在戏剧主题上,由于跳脱了丰富复杂、源远流长的中国戏曲传统,他得以轻装上阵,以更接近自己生命体验的方式来改编和导演这个戏。荷兰汉学家伊维德在谈到自己做汉学研究的优势时说:“因为我没有被缠绕进中国文化和历史的主流叙事(master narrative)中或者缠绕的程度较轻……这样我就处于一种更为自由的状态。”^②陈士争在美国的处境与伊维德所谈的情况相似。在笔者看来,《赵氏孤儿》最富于光彩的地方确实在于元杂剧中所体现出来的非常时代中慷慨甚至残酷的献身与杀戮。这是一个高度抽象的道德和心理世界,而从明代以来,各种改编就倾向于增加故事中的世俗情调。尤其是现代以来的地方戏,在渲染程婴舍子救孤前后的忍辱负重、痛不欲生等方面可谓费尽了心思,如豫剧《程婴救孤》、越剧《赵氏孤儿》。其实越是这样,越难以自圆其说。“以己子代赵孤”本来就是在儿童生命权益尚未被意识到的时代为增加戏剧性而添上的一笔,强要给它一个现实的说辞,而且要为现代人接受,这似乎无异于钻进了死胡同。陈士争放弃了这些情节纠葛,直接元代的高古情怀。它表现了对恶决不妥协的仇恨和复仇的意志。同时,在表演方面,也舍弃了技艺高超、代代相传令人不忍舍弃的唱段和做工,更自由地综合传统与现代的表演方式。“音乐性从某种程度上决定和局限了它的叙事方式,我一直考虑,如何在它已成立的叙事方式和语汇中,找到活络,把它抖开、做散,让别的东西进来。”^③

其次,国际化的接受视野使这种杂糅式的创新有了得以存在的可能。

1998年,陈士争受邀为纽约林肯中心艺术节排演全本《牡丹亭》,后因上海文化局称陈士争对原作的诠释“迷信、封建、色情”,而取消了上海昆剧团这次赴美演出。1999年陈士争设法找到一些在海外的戏曲演员,演出了20小时连台本《牡丹亭》,在美国及欧洲引起轰动,对昆曲在海外的传播起了重要的推动作用。

陈士争版《牡丹亭》在舞台上复制了中国传统园林中的听戏氛围(出现了真实的园林、池水和鸭子),演员服装更迎合西方观众想象而违背了昆曲本身的常识(剧中杜丽娘穿着金色的绣有龙纹的衣服),这些行为被认为误导了海外观众对昆曲的认识而使

^① 司马勤(Ken Smith):《林肯中心的两出〈赵氏孤儿〉》,《爱乐》2003年第10期。

^② 伊维德:《汉学研究与研究传统比较——伊维德教授访谈录》,生安锋编著:《智性的拷问:当代文化理论大家访谈集》,北京大学出版社2010年版,第187页。

^③ 亦朋:《专访陈士争:把戏剧融入生活 没有雅没有俗》,《外滩画报》2012年3月8日。

导演广受诟病。事实上,搁置这些极为表面的、可以理解的权宜之计不谈,深入分析陈士争对《牡丹亭》中所谓“迷信、封建、色情”(例如石道姑的自述和杜丽娘的葬礼)的表现,正是重现剧本在长期表演传承过程中被压抑的艺术元素的努力。陈士争认为:“为什么外国观众会喜欢,就是因为他们认真地看了 20 个小时。让他只听 2 个小时唱段根本不行,只能是把汤显祖的故事完整演下来,从少女的色情梦,到鬼梦再到荣华富贵的梦讲下来,要让外国观众像看连续剧一样。”^①色情梦、鬼梦和荣华富贵的梦,在传统戏曲表演中一步步被雅化、净化,一方面可能提升了艺术的纯度,但从另一方面来说,也可能斫伤了艺术的生命力,因此进行不同表演方式的尝试是很有必要的。

反观陈士争中文版《赵氏孤儿》,戏剧简朴的民间祭祀氛围使人更近地直面生死,不啻为贴近原作的改编。正如陈士争所说:“京剧要想在 21 世纪停留,就必须回到故事上。一些表演程式已经过时,现在得用新的形式和语言回到故事上,否则就不是 living theater(活生生的剧场)的东西了。……一遍遍模仿,难免不成赝品。”^②

从艺术发展的生态学角度来讲,跨文化的艺术传播有一个层级问题。陈士争甚至白先勇等人的昆曲不被认为是最正宗的昆曲,但它可以引起观众对昆曲的兴趣,从而去追索更纯粹、更高级的昆曲。而且,在“正宗的”昆曲、京剧之外,借用这些艺术的某些表演方法,与现代的、外国的表演方式杂糅而产生新的艺术形式,对于丰富戏剧生态有很大好处。

陈士争英文版《赵氏孤儿》剧本由美国剧作家 David Greenspan 参考原作撰写,Stephin Merritt 作曲。该剧音乐唱片 2006 年由华纳公司推出,流传很广。唱片包括 18 支曲目,有主题曲,以及韩厥、程婴、屠岸贾、公孙杵臼、孤儿、公主的小型唱段。这些曲目有的叙事,有的抒情。叙事如《那个穿紫袍的人冲出城堡》:

哦,那个穿紫袍的人冲出城堡,
看见他的马车散了架
只剩一只轮子,两匹马
这时,从人群中跳出一名壮汉
他抢下缰绳拉走马车
用尽他全身的力气,既当车轮又当马
这人赶着马,身上鲜血流尽
但他把穿紫袍的人送回了家
他让那马车跑得多快!
当他倒地而死,只听见他呼喊

^① 《新京报》陈士争访谈:<http://www.bjnews.com.cn/ent/2010/08/11/59384.html>,2010 年 8 月 11 日。

^② 搜狐文化频道陈士争访谈:<http://cul.sohu.com/20120321/n338349230.shtml>,2012 年 3 月 21 日。

记住我，我就是桑下饿人，我的主君。^①

这是《挂画》中程婴讲述灵辄拉车救赵盾的一段情节，演唱属于民谣说唱法，唱词急促但不紧张，配乐仅有琵琶和竖琴，整体风格较为清淡，有别于浓墨重彩的歌剧音乐。据介绍作曲家有感于美国东南部山区有不少民间故事讲述复仇及家庭悲剧，因此采用了该地区的一些民谣音乐，使整个戏剧的音乐呈现出民谣与东方音乐的结合。从《刺客之歌》、《这世界疯了吗》等曲目可以看到，英文版《赵氏孤儿》仍然遵循了原作的故事情节。

但它是如何被演绎成一部百老汇戏剧的呢？从演员的表演可以看出，通过夸张、反讽式的表演，演出本身构成了对原作的“间离效果”。演员更多是在讲述这个故事，而不是通过幻觉式的、现实主义的表演让观众身临其境产生情感共鸣。例如，故事的结局仍然是复仇，程婴告诉孤儿的身世，是在他 21 岁生日时说，我要给你一个 surprise(生日礼物的惊喜)。在《遥远的故事》一曲中，程婴用夹杂着俚语的滑稽腔调讲述身世之后，赵氏孤儿以夸张的动作杀死屠岸贾。

以下这段《世界不是由鲜花构成》是赵氏孤儿在听说自己的身世之后对屠岸贾唱的：

尽管我会是你的法官和陪审团
让你粉身碎骨不足以平息我的愤怒

世界不是由鲜花构成，对吧？
我也不是
如果你闻到一颗子弹穿过鼻子
像玫瑰样红
让它是我的子弹

世界不是由音乐构成，对吧？
我也不是
如果你听到一支箭射过前胸
穿过后背
让它是我的箭

世界不是由阳光构成，对吧？
我也不是

^① 译自网页：www.discogs.com/Stephin-Merritt-The-Orphan-Of-Zhao/release/1706411。

如果你看到一把匕首划过眼前
然后你死了
让它是我的匕首

如果我的怒火还在上升
我就在你的碎尸上撒尿^①

英文版《赵氏孤儿》除了在音乐、语言上体现了表演文化的交叉以外，在舞台场面上也有体现。演员手拿或肩扛长竿，有时背着多根长竿组成的支架。这种道具设计有中国戏曲道具的象征意味，但又不是戏曲道具，而是一种新的后现代戏剧语言。表演时舞台中央是表演区域，不上场的演员则坐在附近，这种“干扰性表演”是打破戏剧幻觉常用的手法。

英文版《赵氏孤儿》通过演员表演来制造“间离效果”，其舞台设计又将观众拉回原作的恐怖现场。在林肯中心拉瓜地亚剧院的演出中，舞台中央铺上大块方形白帆布，作为演员表演的舞台，周围则被一条护城河围绕，河中注满红色颜料调制的水，陈士争以此来象征鲜红的血。演员上下场必须趟过水道，使自己的身上、脚上都染成红色，而且把颜色带到舞台帆布上。这样一遍遍从“血水”中趟过之后，演员的白色服装和整个舞台变得“血迹斑斑”，极具视觉冲击力。如果深入研究陈士争，会发现他对恐怖及复仇格外敏感。他的电影处女作《暗物质》即聚焦于一个暴力复仇的真实故事（留美博士卢刚杀人事件），陈士争并将复仇者称为“英雄”。舞台上作为核心意象出现的“鲜血”，也可以直接激发观众对生命的思考。

二、英国格里高利·道兰导演的舞台剧《赵氏孤儿》

2012年10月，英国皇家莎士比亚剧团（以下简称RSC）在莎士比亚故乡斯特拉特福天鹅剧院演出了根据京剧脚本改编的舞台剧《赵氏孤儿》。剧作由RSC艺术总监格里高利·道兰（Gregory Doran）导演，詹姆斯·芬顿（James Fenton）编剧。表演以散文对白为主，穿插有若干歌曲。这部剧作是皇家莎士比亚剧团“别处的世界（A World Elsewhere）”三部曲之一，另外两部分别是普希金创作的历史剧《鲍里斯·戈都诺夫》和布莱希特的《伽利略》。

RSC是世界著名剧团，一直被公认为是莎士比亚剧作最权威的演绎者。剧团也上演英国及其他国家的古典戏剧作品，同时表演经典的现代戏剧作品，以制作精良、表演一流而著称。RSC每年在世界各地进行巡回演出，足迹遍布美国、日本、印度、南

^① 译自网页：www.discogs.com/Stephin-Merritt-The-Orphan-Of-Zhao/release/1706411。

美、澳大利亚和巴基斯坦等地。相对来说,英国戏剧界和戏剧观众对中国的关注较少,对中国戏剧更缺乏了解。启蒙时代和19世纪“中国热”之后,大英帝国就很少再上演中国戏剧。格里高利·道兰曾抱怨,他喜欢的那些中国戏剧在英国根本就没有译本。随着中国经济文化的发展,在21世纪初,中国文化又一次引起世界关注,于是剧团决定排演中国戏剧。中国古典戏剧最有代表性的作品则非《赵氏孤儿》莫属,尤其因为它是第一部被翻译到欧洲的中国戏剧。因此,RSC选择在这个时间排演《赵氏孤儿》就毫不奇怪了。

RSC选择排演《赵氏孤儿》也因为该剧剧情跟RSC本身的传统风格很合拍,该剧具有恢弘的人性主题、深厚的历史底蕴和广阔的社会背景,题材涉及残暴、复仇、牺牲、家庭等普世伦理,具有与莎士比亚戏剧相似的审美风格^①。RSC对《赵氏孤儿》的宣传就定位于“中国的《哈姆雷特》”,与“A World Elsewhere”三部曲中的另外两部一起,它们要表达的意思是“别处也有与我们同样的故事”。它表现的姿态是“六经注我”,因此它在表演上最少体现文化交叉的特点。

RSC排演的《赵氏孤儿》是依据京剧版本改编的。据称,格里高利·道兰从马连良先生的家人处获得了《赵氏孤儿》京剧版本的改编权。故事从绛霄楼灵公与屠岸贾残害百姓、赵盾苦谏、闹朝扑犬、托孤、搜孤救孤等一系列传统情节开始并推进。为了简化人物关系,突出戏剧的动作性,赵盾、赵朔被合二为一,其身份是驸马(原赵朔角色)兼忠臣(原赵盾角色)。故事采用现实主义表现方法,借用了从元杂剧以来几种《赵氏孤儿》故事的对白。例如韩厥盘门时对程婴说:“我着你去呵,似弩箭高弦;叫你回来呵,便似毡上拖毛。……”剧中这段话是根据元杂剧对白直译,但韩厥连叫两声“程婴”,表现大将军的威严和沉吟,体现了莎士比亚剧团善于刻画人物内心世界的特点。

RSC版《赵氏孤儿》与马连良主演的京剧《赵氏孤儿》在情节上最大的不同,在于突出了程婴以亲生独子顶替赵氏孤儿的痛苦与无奈,增加了程婴幻听儿子脖子被拗断的声音、为儿子的亡魂所纠缠的情节。程婴来到幼子墓地,其子的魂灵追问父亲为何将他抛弃:“父亲,您这样将我狠心抛弃,……您是否根本不爱我?”程婴回答“我没有一刻不在思念你,我爱你”,鬼魂消失,程婴却为儿子及自身的痛苦自责不已,最后崩溃自杀。程婴亲子亡魂的设置改变了原剧“大报仇”的结尾,戏剧的焦点不再体现为是否复仇,而在于对自身历史的认识和保持独立自我的问题。

编剧詹姆斯·芬顿在发表于英国《卫报》的创作谈《RSC〈赵氏孤儿〉:一场非常现代的大屠杀》中说,他将《赵氏孤儿》的故事讲述给朋友,集中在情节“养父是灭族仇

^① Vincent Dowd, *The Orphan of Zhao Comes to RSC, the Section Entertainment & Arts, BBC News*, 8 November 2012.

人”^①,朋友的第一反应是,这个故事讲的是阿根廷的政治现实。芬顿说,这个故事在全世界都有共鸣,他想到他工作过的柬埔寨;有的人可能想到乌干达、卢旺达或中国现代史。詹姆斯·芬顿是一位诗人,生于1949年4月。在牛津大学读书时就关注西方帝国主义在亚洲的历史,以19世纪日本与美国文化的冲突为主题写作的系列诗歌曾获得牛津大学颁发的诗歌奖。24岁时芬顿到远东,在柬埔寨、越南、菲律宾当过新闻记者。目睹越南战争的惨烈景象,芬顿对战争有深入的思考,他认为战争会让人上瘾,让人感觉到只有在战火纷飞的地方才能体会到自己的存在。他的诗集《战争记忆》(1982)和《逃难的儿童》(1984)都是关于战争的反思。詹姆斯·芬顿对《赵氏孤儿》故事的审视结合了他对世界政治的思考,把人性放在国家民族之间的关系的类比中来审视,已经不仅仅限于家族命运的范畴。

詹姆斯·芬顿还谈到创作《赵氏孤儿》时如何处理剧本语言的问题。他认为应该用一种诗意的语言去传达戏剧所描述的那个远古的时代。他以庞德翻译改写的中国诗歌和阿瑟·韦利翻译的《诗经》为榜样,用富有中国古典风味的诗歌和俗语来展现马鸣萧萧、战车辚辚的富有残酷和英雄主义之美的时代氛围,想象那个“可怕的、遥远的帝国”,它也是现代充满屠杀的世界的一个象征。

在舞台语汇方面,RSC版《赵氏孤儿》是莎士比亚式的古典戏剧。例如剧中“藏獒”这一形象,在中国戏曲中是用人来扮演的。格里高利·道兰认为这种写意式的表现方式与RSC的表演风格不符,故而设计了一只以木偶为骨架、外披狗头及皮毛的机械狗,由三名士兵操纵,表演“闹朝扑犬”的场面。这一设计煞费苦心,但机械狗跳跃抓扑的动作由于受到多人的牵制,显得笨重失真。为了体现故事的中国情调,道兰曾经到中国进行为期一周的访问,主要到了上海和北京,观看中国戏曲,参观故宫,并到潘家园文物市场为《赵氏孤儿》挑选一些小道具。但总体来说,RSC对于《赵氏孤儿》的演出更加忠实于英国本身的戏剧传统。

RSC版《赵氏孤儿》在英国演出后,在艺术圈引发了一场关于种族主义的争论。争论集中在这部关于中国的戏剧中,华裔演员太少,角色分量很轻。剧中总共17名演员,华裔演员只有3名,分别扮演鬼魂、士兵等。亚裔演员由此抱怨他们在英国戏剧中始终只能扮演微不足道的角色。对此导演格里高利·道兰争辩说,他在选角时面试了很多的亚裔演员,但合意的很少,他是按照戏剧的要求和演员的水平来选角,而未关注演员的种族问题。华裔演员进一步举非洲裔演员为例,说他们已经在英国的戏剧中争得一席之地,有关非洲的剧作中黑人演员占了很大比重。道兰回应说,RSC确实已经与非洲裔和印度裔观众建立了良好的关系,而与中国观众的关系尚待加强。这显然与

^① James Fenton, *The Orphan of Zhao at the RSC: A Very Modern Massacre*, *The Guardian*, Tuesday 30 October 2012.

剧团开拓海外市场目标是一致的^①。

关于“种族歧视”的另一个指责集中在剧本“不尊重原作”上。这倒是不必苛责的一点。正如编剧芬顿所说，“赵氏孤儿”的故事在中国处于不断的演化和改编中，有无数的版本，很难说尊重哪一个原作。资料显示 RSC 版剧本参考了马连良版的《赵氏孤儿》和陈凯歌的电影。元杂剧《赵氏孤儿》没有被作为参考确实是一大遗憾，这也显示出中国传统剧作在国外的翻译和传播还处于零散和稀少的状态。

因为 RSC 崇高的地位，它对《赵氏孤儿》的改编与演出受到了广泛的关注，其中产生的一些问题恐怕是制作者始料未及的。关于种族问题的争论，很大原因在于，RSC 在创作之初虽然考虑到海外观众，但仅仅将他们设想为欣然接受戏剧艺术的观众，低估了作为《赵氏孤儿》“源文化”国民对这一事件的参与期待。按照英国戏剧界的往例，外国题材的戏剧会用较多的外国人来表演，以求更逼真地体现该国文化特征。生活奋斗在英国的中国演员对于参演这样难得的中国题材戏剧抱有较高的期待。

艾利卡·费舍尔-李希特将戏剧看作是社会生活形式的预演或实验。她认为：“所有的表演文化交叉的过程都可以被看作是政治的过程。戏剧是一种公共艺术。每一场演出同时产生一个美学和一个政治的情形。”^②与 RSC 在《赵氏孤儿》戏剧上的古典保守风格相适应，它在对演员及观众的考量上也较少注意到其他文化区域的人。从全球化时代的观演关系来看，它受到的批评也不是全然无理的。

三、德国庄祖欣改编的歌剧《赵氏孤儿》

庄祖欣(Jeffery Ching)是菲律宾籍旅德华裔音乐家，菲律宾华商首富、文物收藏家庄万里之孙。由于家族良好的教育环境和关注中国文化的传统，庄祖欣先后获得哈佛大学、剑桥大学、伦敦大学学士、硕士、博士学位，主修音乐、哲学、中国历史及文学。

1990 年代以来庄祖欣数次携作品到国内演出，最近的一次是 2006 年在上海国际艺术节指导上海爱乐乐团演出他的交响乐《明律回音》。这部作品试图将明代王子音乐家朱载堉创立的“十二平均律”与德国巴洛克时期音乐家巴赫的作品相结合，再现明代庙堂音乐与巴赫的对话。虽然部分乐评对其效果表示怀疑，但庄祖欣对中国历史的兴趣及其挖掘的深度给人留下了深刻印象。近年来庄祖欣也频频在香港艺术节亮相，作品有芭蕾舞剧、清唱剧、交响乐等。

由庄祖欣编剧、作曲的歌剧《赵氏孤儿》2009 年 11 月 29 日在德国古城爱尔福特

^① Matt Trueman, Royal Shakespeare Company Under Fire For Not Casting Enough Asian Actors, *The Guardian*, Friday 19 October 2012.

^② 何成洲主编：《全球化与跨文化戏剧》，南京大学出版社 2012 年版，第 145 页。

的爱尔兰福特剧院上演。根据互联网提供的现场演出视频资料和大量剧评乐评可以看到,这部歌剧是一种多元文化混合的实验戏剧作品。该剧的海报提纲也指出了这一特点:“中国作曲家庄祖欣的原创歌剧《赵氏孤儿》于 11 月 29 日在爱尔兰福特剧院进行世界首演。歌剧反映了剧作家融合中国、东南亚和西方的文化背景及他对中国历史的兴趣。这些都赋予他的音乐独一无二的特性。”^①

庄祖欣版的歌剧《赵氏孤儿》以纪君祥的元杂剧作为蓝本,参考了 18 世纪以来《赵氏孤儿》传到欧洲后被翻译的各类文本,包括法文、英文、意大利文、德文和西班牙文剧本编写而成。因此,剧中六位歌唱演员分别用汉语、法语、英语、意大利语、德语和西班牙语六种语言来演唱,据说汉语运用了杂剧写作的 14 世纪元代和故事发生的年代不同的古汉语音韵。男主角程婴由两个人同时扮演,其中一位负责舞蹈,以芭蕾舞和其他肢体动作表演;另一位则以说书人面目出现,既扮演程婴角色,同时还用德语(演出当地语言)传译其他演员所唱的歌词。

庄祖欣的歌剧《赵氏孤儿》属于多语言戏剧。正如马文·卡尔森在《多语舞台》一文中指出的:“如今全世界多语言戏剧的数量已十分可观,而且还在持续增长,就如同接触多语言的机会也在增长一样。”^②常见的多语言戏剧是根据演员或角色的母语来选用表演语言,如在德国导演卡琳·拜尔(Karin Baier)的莎士比亚戏剧《仲夏夜之梦》中,演员用九种不同的欧洲语言演出,以显示他们来自九个不同的国家,带有各国独特的演出风格;新加坡导演王景生的作品《李尔王》中,李尔王由日本能剧演员扮演,其余演员分别来自中国、泰国,演员在剧中也各自用自己的母语演出。庄祖欣的《赵氏孤儿》在戏剧语言的选用上不仅体现了不同地域文化的交叉,更有谢克纳所称的“垂直跨文化”的特点^③。“垂直跨文化”指在相同地区不同时代的文化交流。这部歌剧集合了不同时代、不同地域的文化对《赵氏孤儿》戏剧的认识,表现出一种“知识考古学”式的论文气质。

除了演出所用语言的多样性,歌剧的主要元素——音乐也是多种风格的杂糅。其中既有庄祖欣所倾心的巴洛克音乐风格,又有大歌剧的咏叹调,同时还有中国传统戏曲的锣鼓,还有西方电子音乐的节奏。为了满足如此丰富的表演风格的要求,剧院合唱团用了三四十位歌手,乐团扩大到 80 人,运用 100 多件乐器,以至于剧院乐池无法容纳,最后将打击乐器放置在舞台顶部类似于阁楼的透明空间中,观众可以看到乐手游走其间,在不同乐器上演奏。

歌剧服饰和化妆也采用了多元文化杂糅的方式。主要人物程婴穿样式简洁的黑

^① 译自该剧海报。

^② Carlson, Marvin, *The Macaronic Stage. East of West: Cross-Cultural Performances and the Staging of Difference*, Eds., Claire Sponsler and Xiaomei Chen, New York: Palgrave, 2000.

^③ 段馨君:《跨文化剧场:改编与再现》,南京大学出版社 2013 年版,第 4 页。

色长袍,其舞蹈动作融合了古典芭蕾、现代舞及中国传统武术的艺术特点;面部中央涂白,与其服装动作一样具有简洁现代的风格。公孙杵臼的服装中西结合,公主和驸马则以欧洲宫廷服饰上场。由庄祖欣妻子、女高音歌唱家 Andion Fernandez 扮演的长成后的赵氏孤儿,则穿着白色骑士套装,足蹬黑色长马靴,手持现代手枪。屠岸贾戴着笼罩整个头颈部的面具,很像韩国传统祭祀戏剧中的人物,这种面具可能与中国宋元镇魂戏剧有关,它通常带给观众关于阴间、鬼魂的肃杀想象^①。如此一来,这部歌剧的服饰足以引起人们关于古今中外多种艺术经典的联想。例如公主一角穿着欧洲宫廷式的鱼骨伞裙,被剧中的叙述者(同时扮演程婴角色)系上套环,然后自缢而死,头颅和身躯渐渐淹没于华丽宽大的裙裾中。这一场面很容易令人想起《哈姆雷特》中奥菲利娅落水而死的场面:“她的衣服四散展开,使她暂时像人鱼一样漂浮在水上”,还有法国诗人兰波那首著名的诗歌:“黑暗沉寂的波浪上安睡着群星,/洁白的奥菲利娅像一朵盛大的百合/随风飘动……”^②创作者正是刻意以这种东西方经典的互文来唤起观众的想象,带观众踏上文学的还乡之旅。

庄祖欣版《赵氏孤儿》另一个鲜明的特征就是引入了叙述者角色,运用虚拟、反串、反衬的手法,解构了传统的符号象征系统,制造出明显的间离效果。剧中负责动作的“程婴”同时又是叙述者。在杂剧《赵氏孤儿》中,公主、韩厥都是自杀身死,庄祖欣歌剧中则安排“程婴”为他们递绳、递刀,协助他们。在他们做出自杀的动作之后,“程婴”即拉下他们额头上的黑色面罩,表示他们已经死去。这里“程婴”很像小说叙事学中所称的“叙述代言人”,明确地揭示表演的“叙述”(亦即虚拟)特质。

剧中人物屠岸贾手持一把青龙偃月刀,大奸大恶之人却拿着象征忠义精神的关公的兵器,用的就是反讽的手法。在以抽象画中恐怖痛苦的人脸为背景的舞台上,屠岸贾手持青龙偃月刀砍杀赵朔,显示了杀戮的本质是残酷的,无论出于何种道德目的。

15岁的赵氏孤儿由女歌唱家扮演,则是用了反串。反串在中国和西方戏剧史上都有自身的传统,在这部戏中,因为整体并不具备写实性特征,所以角色的反串几乎不成为引人注目的问题。正如谢克纳所说:“事实上,演员与角色的性别一致是现实主义的一种机制。一旦戏剧不再遵守现实主义原则,我们也将打破这种一致性。”^③

在大结局中,歌剧运用了音乐与剧情的反衬手法。剧末有长达 12 分钟的终曲,这一场面再现了元杂剧中赵氏孤儿在臆想中将屠岸贾处死的凌迟酷刑:“摘了他斗来大印一颗,剥了他花来簇几套服。把麻绳背绑在将军柱,把铁鎌拔出他斑斓舌,把锥子生挑他贼眼珠,把尖刀细刷他浑身肉,把钢锤敲残他骨髓,把钢铜切掉他头颅!”庄祖欣歌

^① 参见 *Traditional Performing Arts of Korea*, by Joen Kyung-wook, Published by the Korea Foundation, 2008, 第 104~109 页。

^② [法]阿尔蒂尔·兰波:《兰波作品全集》,王以培译,作家出版社 2011 年版,第 16 页。

^③ 何成洲主编:《全球化与跨文化戏剧》,南京大学出版社 2012 年版,第 153 页。

剧中赵氏孤儿用手枪杀死屠岸贾报仇,程婴则以医用手术刀将一个人体模型从肌肉到内脏一一解剖剜出,景象令人惊悚。而此时的音乐则是渲染中国传统戏曲大团圆结局的喜气洋洋,与表演场面形成鲜明对比。这种对比消解了复仇的快感,使一切杀戮都显示出虚无的本质。

四、结语

综合四部改编作品来看,21世纪国际舞台对《赵氏孤儿》的改编呈现出如下特征:

在主题选择上,戏剧编导者具有明确的问题意识,国际化的人文视野和对自身文化问题的思考使戏剧主题深刻而新颖。陈士争的改编是从自我出发,他以文化移民的身份改编《赵氏孤儿》,从中展现被压抑者的痛苦、反抗及爆发。詹姆斯·芬顿则从国际政治的角度,探讨被殖民国家对殖民者的依赖和仇恨并存的心理。庄祖欣则从不同历史时期、不同文化的杀戮当中揭露仇恨的虚无本质。他们的作品由于有感而发,让历史为我所用,尽管可能带有某种偏执,却具有独特的视角和深度。相比之下,国内很多改编是从戏剧本身出发,为写戏而写戏,为改编而改编,从而胶柱鼓瑟于传统的故事情节设置,进入自设的不可开解的迷局。同时,由于文化视野的趋同,国内近一个时期的改编均执着于“细民的呐喊”,强调个人与社会历史疏离的一面。海外改编则给我们提供了不同的视角。

在表演语汇上,四部海外改编戏剧体现了“跨文化戏剧”理念下对异质文化的关注及表演方式上的多元文化融合。法国戏剧理论家帕垂斯·帕维斯将“跨文化戏剧”描述为“凭借对来自不同文化区域的表演传统故意或自愿的混合,创造出一种杂交形式。这种杂交是常常发生的,以致原先的形式不能再辨别”^①。其中,陈士争戏剧对古典与现代、中国与西方的表演语汇的融合最为自然,真正让不同语汇构成了一种对话,形成了新的传统。英国皇家莎士比亚剧团坚持自身文化传统,则仅仅采用了中国戏剧题材,在表演语汇方面较少文化交叉的情况。庄祖欣的歌剧则是“表演文化交叉”特征体现得最鲜明的一部,以新颖的形式创造了许多令人印象深刻的戏剧场景。

文化的全球化在剧场中提前被人们感受和体验,剧场中的跨文化实践越来越普遍。艾利卡·费舍尔-李希特认为:“由于这个原因,在表演文化交叉的过程中出现的戏剧美学必须被看作是一种政治进步。”^②由于新的表演语汇的引进和创造,21世纪海外几部《赵氏孤儿》戏剧的改编与演出实践,为中国传统戏曲的“跨文化戏剧”改编提供了成功的经验。

^① 曹路生:《国外后现代戏剧》,江苏美术出版社2002年版,第153页。

^② 何成洲主编:《全球化与跨文化戏剧》,南京大学出版社2012年版,第145页。

“跨文化戏剧”概念近年来引起一些争议。反对者认为,当初“跨文化戏剧”被视为一种文化输出,有“源文化”,有“标的文化”。而实际上,在后殖民语境下,已经很难区别哪种文化是“源”,哪种是“标的”。比如英国皇家莎士比亚剧团在《赵氏孤儿》戏剧选角问题上遭遇抵抗这一事件,RSC 认为自己是“源”,是向他国输出经典戏剧的;而华裔演员认为中国文化才是“源”,所以才会提出“忠实原著”之类的问题。因此,有学者(例如艾利卡·费舍尔-李希特)提出用“表演文化交叉”的概念来表述这种“跨文化戏剧”实践。笔者认为,只要去除“跨文化戏剧”这一概念的外延中不符合实际情况的若干内容,它仍不失为一个能简洁、完整地概括当前诸多戏剧实践的有效概念。而“表演文化交叉”更倾向于一种特征的描述,它正好清晰地展现了“跨文化戏剧”发展的前景。

[作者单位:江汉大学人文学院 江汉大学武汉语言文化研究中心]

陈白尘与中国喜剧电影

江 萌

摘要:当下中国喜剧电影创作显露出喜剧精神的丧失。在中国喜剧电影发展史上也曾两次出现过类似的情形,第一次是20世纪二三十年代,第二次是五六十年代。在那两次喜剧电影转型的混乱期,陈白尘推出了《乌鸦与麻雀》、《阿Q正传》等喜剧电影作品,促使中国喜剧电影建构起真正的喜剧精神而获得长足进步。陈白尘的喜剧电影创作,对于当下中国喜剧电影的发展仍然有着重要的价值和意义。

关键词:陈白尘 中国喜剧电影 喜剧精神

近年来,中国喜剧电影无论从创作数量、形式种类,还是明星阵容、舆论宣传上都以猛烈的势头闯入观众的视野。《人在囧途之泰囧》以12.67亿创造了票房奇迹,《心花路放》以11.69亿高居2014年电影票房榜首。此外,《小时代》、《重返20岁》、《私人定制》、《人在囧途》、《疯狂的石头》、《煎饼侠》、《分手大师》等喜剧电影,其票房也都取得不俗的成绩。然而,这些作品在商业上的成功并没有带来中国喜剧电影的振兴,相反,如同其他喜剧文艺创作,“在本质上正是中国当代喜剧精神萎缩的表现”^①。所以当下中国喜剧电影创作所急需的,是继承“五四”以来中国优秀喜剧片所建构的真正的喜剧精神,以创作出真正的喜剧电影。

一

当下中国喜剧电影与近年来所有喜剧类文艺创作相同,显得娱乐有余而理性不足,“在强大的话语霸权与商品文化的夹击下,喜剧精神终于不曾真正地苏醒和高扬”^②。喜剧精神的堕落导致喜剧电影摄制混乱,主要体现为两种创作倾向:

一种是为搞笑而搞笑,为娱乐而娱乐。此类喜剧电影,无论是《爸爸去哪儿》、《奔跑吧兄弟》等取材自电视综艺节目的作品,还是《重返20岁》、《疯狂的石头》等购买国外版权改编的作品,无论是以旅途中发生的闹剧事件为题材的《人在囧途之泰囧》、《心

① 胡德才:《高扬喜剧精神与复兴当代戏剧》,《上海戏剧学院学报》2007年第1期。

② 胡德才:《高扬喜剧精神与复兴当代戏剧》,《上海戏剧学院学报》2007年第1期。

花路放》，还是改编自小说、神话的《小时代》、《西游降魔篇》，以及冯小刚的小品喜剧片《私人定制》，等等，这些影片都是着眼于情节的噱头、滑稽和怪异，用夸张的动作、无厘头的语言无限放大电影的娱乐搞笑功能。《重返20岁》情节设置为一位70岁的遗孀因为机缘巧合恢复20岁时的容颜，青春的外形加上直爽的个性使她同时被老、中、青三个年龄段的男人追求，电影用返老还童和多角恋情作为故事噱头以吸人眼球；《私人定制》写杨重、小白、小璐、马青组成专门替顾客“圆梦”的公司，为此不惜“成全别人，恶心自己”，着重表现的是由此引发的一连串荒唐事件；《人在囧途之泰囧》带有“公路片”的视觉愉悦感，却是着意凸显夸张的追逐、滑稽的打斗等动作场面，它更多是一部打闹喜剧片。《心花路放》、《煎饼侠》、《分手大师》等喜剧电影也都是利用滑稽的情节、低俗的噱头，编造种种荒唐和搞怪来博观众一笑，与现实人生相距甚远。

另一种倾向是，有些喜剧电影在搞笑娱乐的同时，又在创作中灌注了庸俗低下的、反现代的价值观念，如公然标榜唯利是图，大肆鼓吹金钱崇拜。其中以《小时代》系列最为典型，影响最大又最为恶劣。根据小说《小时代》改编的同名系列喜剧片至今已上映四部。在原小说中，女主人公林萧是中文系才女，其好友南湘是一个很有艺术天赋的女孩，男主人公简溪温文尔雅，是女孩子心中的白马王子，作者细腻地演绎了几个时尚青年男女的情感世界。但是据其改编的系列喜剧片没有突出这些描写，观众看到的，是中文系才女在金钱面前变得胆小懦弱、没有主见，是艺术少女为了职场升迁而抛弃朋友、出卖色相，是温文尔雅的白马王子在有钱男人面前畏畏缩缩，只会拿自己女友出气。片中处处张扬金钱崇拜，金钱利益可以让好友相互背叛，情侣劳燕分飞，也可以将相互仇恨的男女聚合到一起。影片就是描写一群俊男美女为了金钱利益的尔虞我诈，勾心斗角，不择手段。整个故事不是由人物性格以及情节所包含的内在动因推动的，而是由华丽场景堆砌而成，以奢侈品牌、华衣美服作为噱头和亮点，情节发展漏洞百出、滑稽搞怪，人物对话随意率性、嬉闹搞笑。

以上问题表明当下中国缺少真正的喜剧电影，也可以看出，中国喜剧电影发展已经到了一个重要的节点。其实，这种创作混乱乃是社会转型期喜剧电影发展的一个突出现象。这种混乱现象也并非当下中国影坛才出现，中国喜剧电影史上曾出现过两次类似的情形。第一次是20世纪二三十年代，早期滑稽片如《赌徒装死》、《爱情的肥料》，和后来的《王先生》、《化身姑娘》等喜剧电影，均不成功。这些影片中没有社会人生，多以夸张的动作、滑稽的表演来取悦观众，为搞笑而搞笑。第二次是20世纪五六十年代，其喜剧电影主流为《五朵金花》、《今天我休息》等歌颂性喜剧，不敢直面严峻的社会人生而一味地歌颂新人新事和好人好事。这两个时期都没有创作出真正的喜剧电影。

艰难发展的中国喜剧电影在呼唤真正的喜剧精神！值得称道的是，陈白尘的喜剧电影创作恰恰出现在这两个混乱时期的中国喜剧电影转型中，他的《乌鸦与麻雀》、《阿

Q正传》等作品,以其真正的喜剧精神,在这两个不同时期都有力地推动着中国喜剧电影的发展。

二

当下中国喜剧电影是因为“在创作思路上偏离了 20 世纪三四十年代建立起来的现实主义文艺传统”,“缺少对现实的真切感悟和大胆表现,过分地屈从于宣教、娱乐、商业等功利性目的”^①,才导致喜剧精神的丧失。而中国喜剧电影从早期的滑稽片,到 30 年代的《化身姑娘》、“王先生系列”等喜剧片,也都严重地存在这个问题。

20 世纪二三十年代,中国喜剧电影大致有三类:第一类是受到文明戏影响的早期滑稽片,如《活无常》、《五福临门》、《二百五白相城隍庙》、《赌徒装死》等。其题材大多来自戏曲或民间传说,“基本上是通过性格缺陷、人性贪婪以及反常心理导致的行为倒错来制造笑料和噱头”^②。内容单调乏味,表情动作夸张,滑稽搞笑成为唯一目的。第二类受到西方“打闹喜剧片”影响,内容以追逐打闹为主,充斥大闹特闹甚至无理取闹的追逐打闹场面,以滑稽动作和夸张表演来制造笑料和卖点。如《滑稽大王游华记》、《大闹怪剧场》、《饭桶》等早期滑稽片,30 年代的《王先生》、《王先生的秘密》、《王先生奇侠传》等“王先生系列片”则是此类追逐打闹和第一类文明戏式搞怪搞笑的混合。第三类喜剧电影也出现于 30 年代,以《化身姑娘》为代表。片中女孩丽英出身于富裕家庭,但阴差阳错之下,不得已女扮男装讨祖父欢心,引发出一系列误会和滑稽场面。这类电影擅长设置喜剧情节,营造“白日梦”情境,着意于满足观众的感官娱乐需求。此类作品还有《喜临门》、《女财神》等。这三类影片都不能以喜剧形式表现真实的社会人生,不能反映电影家对于时代、现实和人的认识与思考。正是因为这些作品形成“浓雾弥漫”,使得 1930 年代中期出现的《马路天使》这样优秀的喜剧电影难以放射出艺术光芒。

故中国喜剧电影发展到 1940 年代,强烈地呼唤着真正的喜剧精神和喜剧创作。也正是在喜剧电影发展转型的这个混乱时期,战后中国影坛奇峰突起,出现两种喜剧片摄制:一是以《太太万岁》为代表的幽默喜剧电影,一是以《乌鸦与麻雀》为代表的讽刺喜剧电影,以其充沛的喜剧精神,将中国喜剧电影创作推向成熟。

《太太万岁》从平淡琐碎的日常生活中挖掘出兴味盎然的喜剧性,具有结构巧妙严谨,情节生活化,人物性格鲜活传神,语言机智幽默的特点。这部作品“是关于一个普通人的太太。上海的弄堂里,一幢房子里就可以有好几个她”^③。家庭主妇陈思珍周

^① 钱杰:《论〈乌鸦与麻雀〉的现实性与喜剧精神》,《南京艺术学院学报》2009 年第 3 期。

^② 饶曙光:《中国喜剧电影史》,中国电影出版社 2005 年版,第 24 页。

^③ 张爱玲:《〈太太万岁〉题记》,《大公报》1947 年 12 月 3 日。

旋于丈夫、婆婆、小姑娘和父亲、弟弟以及丈夫的情人等各种人物之间，作者通过描写中产阶级家庭琐事、特别是男女“战争”，让片中人物“把那些误解和摩擦演绎得超出骗与被骗这种善恶分明的层次，而能够达到一种仿佛在游戏的愉悦境界”^①。影片在刘别谦式轻松幽默的氛围下，也展示了旧上海都市的真实人生。尤其是从市民家庭的窗口去探视，创作者在现代都市人主体——“软弱的凡人”——世俗男女的情爱纠葛中，挖掘出都市芸芸众生浮世的悲欢。这里有生存处境悲哀与尴尬的呈现，有市民阶层世态人情的描摹，有对传统男权/父权社会的批判，更有对于一个委曲求全的家庭主妇心理的细腻刻画。生活琐碎平凡，却又直抵人的心灵，剥露出人生的无奈和人性深处的脆弱与苍凉。此类喜剧片还有《假凤虚凰》等。

相比于《太太万岁》等幽默喜剧电影，以《乌鸦与麻雀》为代表的讽刺喜剧电影，给中国喜剧电影创作的转变带来了更大的推动力量。如果说《太太万岁》等幽默喜剧电影用戏谑揶揄的手法暴露出市民阶层的生活窘态，那么，《乌鸦与麻雀》等讽刺喜剧电影则以其尖锐的嘲讽撕开了那个时代的真实面相。

这其中最关键的是喜剧作家陈白尘，他将“五四”新文学的喜剧创作精神带到《乌鸦与麻雀》等电影中，加强了中国喜剧电影反映现实的深度和力度，促进了中国喜剧电影艺术形态的成熟。主要体现在三个方面：

首先，陈白尘自觉地继承了“五四”以来新文学的喜剧观念和喜剧精神，尤其是鲁迅强调的，喜剧是将人生丑陋的东西撕破给人们看的创作理念。陈白尘经历了“五四”新文学洗礼，他以“社会人”的喜剧眼光审视现实社会，以喜剧作为摧毁黑暗世界的武器，对生活中的黑暗反动势力予以严厉嘲讽和鞭挞。此前中国喜剧电影观念，大都受到美国早期滑稽片、中国早期文明戏的影响，着意于滑稽逗趣、娱乐搞笑；后来美国好莱坞刘别谦式的 High Comedy(高级喜剧)观念影响到中国喜剧电影的拍摄，然如前所述，它更多是在市民男女情爱的描写中，“把那些误解和摩擦演绎得超出骗与被骗这种善恶分明的层次，而能够达到一种仿佛在游戏的愉悦境界”，对于当时中国社会的“黑云压城”，它显得不够有力。时代呼唤着一种能够“刺透心脏”的喜剧批判。曾以《恭喜发财》、《乱世男女》、《升官图》等讽刺喜剧震撼中国剧坛的陈白尘，响应时代的呼唤，正是他把这种能够“刺透心脏”的喜剧精神带到影坛，丰富和深化了中国喜剧电影的创作观念和艺术精神。

其次，相对于早先喜剧电影不能真正地表现社会人生，陈白尘的喜剧电影在题材主题方面“敢于直面重大的社会问题，具有鲜明的倾向性和强烈的战斗性”^②。《乌鸦与麻雀》创作于中国历史的新旧交替时期，电影将当时国民党反动派与广大平民百姓

① [日]佐藤忠男：《中国电影百年》，钱杭译，上海书店出版社2005年版，第77页。

② 董健：《〈升官图〉和陈白尘的喜剧艺术》，《戏剧艺术》1984年第1期。

的矛盾集中体现在一栋房子里，并由此辐射开去，揭露了当时政治黑暗、社会混乱、官商合流、地痞横行等社会现实，描写了“惨胜”的“劫收”丑剧。作者以讽刺喜剧的形式，透过几户寻常百姓的日常生活，反映了国民党反动派的丑恶嘴脸、现实社会的动荡不安以及人民的苦难生活与反抗斗争。陈白尘另一部喜剧电影《天官赐福》可视为其话剧《升官图》的姊妹篇，讽刺“劫收”大员回到上海贪婪狡诈、营私舞弊的丑态。在当时汹涌澎湃的民主运动中，陈白尘以其讽刺笑声表现了只有“彻底消灭这种官僚政治，才能为民主政治大道扫除障碍”的历史趋势^①，其喜剧电影显示出深刻的现实洞察力。

再次，是陈白尘喜剧电影艺术形态的成熟。中国喜剧电影拍摄长期没有剧本文学的支撑，文明戏式“幕表制”遗风尽管在话剧中早已消除，也尽管 20 世纪 30 年代左翼电影潮崛起后这种现象有所改变，但总体而言，“幕表制”遗风在银幕上仍然严重存在着。其突出表现，就是只注重故事的滑稽搞笑，而不重视剧情的结构、性格的刻画和喜剧手法的运用。这也是中国喜剧电影虽然经过长期发展却难以走向成熟的重要原因之一。而陈白尘喜剧电影的独特创造，也正是在于他作为中国新文学史上著名的喜剧作家投身于电影界，他为喜剧电影拍摄提供了优秀的电影文学剧本，从而不仅在喜剧电影的创作观念上、喜剧表现社会人生的深刻性上，而且也在喜剧艺术形式和表现手法上，丰富和深化了喜剧电影的审美创造。《乌鸦与麻雀》以房东与房客住房纠纷寓意反动势力与社会底层的尖锐矛盾的精巧的喜劇情节结构，对于萧老板（小广播）夫妇、侯义伯和姘妇以及华洁之夫妇、孔有文等人物喜剧性格的鲜活刻画，夸张、变形的喜剧手法与生活写实，戏剧式结构与电影化语言的较好结合，等等，都以其精湛的喜剧审美创造，有力地推进了中国喜剧电影艺术的发展。

战后中国影坛出现了一波讽刺喜剧创作潮，摄制了《乌鸦与麻雀》、《还乡日记》、《天堂春梦》、《衣锦荣归》、《乘龙快婿》、《三毛流浪记》等讽刺喜剧电影。这是时代在引导人们“愉快地和自己的过去诀别”^②。这其中，尤其是陈白尘创作的《乌鸦与麻雀》，继承“五四”文学的批判现实主义传统，敢于直面社会人生，用辛辣、尖锐的讽刺，夸张、变形的喜剧手法来结构情节、刻画人物性格，对中国喜剧电影的发展产生了重大影响。

三

如果说，新中国成立之初那段时期还能传承 1940 年代中国喜剧电影所建构的艺术精神，推出了《新局长到来之前》、《布谷鸟又叫了》等较好的喜剧电影，那么 1957 年之后接连不断的政治运动，特殊的社会政治原因，就使之前发展起来的以社会批评为

^① 陈白尘：《序〈升官图〉的演出》，《新民报》1946 年 2 月 28 日。

^② [德] 马克思：《〈黑格尔法哲学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第 1 卷，人民出版社 1972 年版，第 5 页。

主的讽刺喜剧电影和以文明批评为主的幽默喜剧电影都遭到沉重抑制。取而代之的，是《五朵金花》、《今天我休息》等以歌颂新人新事和好人好事为主要形态的“歌颂性喜剧”，导致 20 世纪五六十年代的中国喜剧电影创作又开始逐渐丧失喜剧精神。

喜剧就其审美特质而言，是寓严肃于嬉笑的人生批评。喜剧作为一种审美形态，其最重要的艺术使命和审美功能，首先应该是严肃的人生批评，而并非是所谓“歌颂”。直面现实人生，喜剧以其严肃的批判精神抨击社会黑暗、针砭人生病态，履行着“社会清道夫”的崇高职责。而寓严肃于嬉笑，则赋予喜剧的人生批评以独特的审美特征和艺术魅力。据此，20 世纪五六十年代中国喜剧电影又开始偏离了艺术发展的正途。以《五朵金花》为例。其故事发生在自然风光优美的云南少数民族地区，影片通过对人们日常生活和劳动场面的描绘记录，表现了勤劳热情而又多才多艺的少数民族青年男女的青春和爱情，透过人与人之间真挚、友好的关系，展示了温馨的人情美和人性美，营造出轻松愉悦的生活氛围。包括《五朵金花》在内的“歌颂性喜剧”，它们具有一些区别于传统喜剧的特点，例如以“正面人物”为主角，在“正面环境”中展开剧情，着重以误会和巧合来制造喜剧笑声等。此类喜剧电影偶尔为之亦未尝不可，但是问题在于，当文艺界试图以《五朵金花》、《今天我休息》等为典型，对中国的喜剧电影创作和喜剧电影美学进行理论规范，特别是把它们看作“社会主义的新型喜剧”而取代传统的讽刺喜剧电影和幽默喜剧电影时，就陷入了严重的“左”倾教条和公式化、概念化。其结果是，所谓“歌颂性喜剧”不仅没有使喜剧电影走向广阔的创作道路，反而导致传统喜剧电影及其喜剧批判精神消失殆尽，甚至连讽刺手法在“歌颂性喜剧”中也几不可见。发展到“文革”时期，整个影坛更是没有出现一部喜剧片。中国喜剧电影在这一时期惨遭挫折。

新时期喜剧电影的发展，首先面对和急需解决的，就是要在长期遭受挫折的喜剧电影废墟上，恢复和重构喜剧电影创作的艺术精神。所以新时期伊始，中国电影喜剧创作又一次强烈地呼唤喜剧精神的魂兮归来！同样，又是在中国喜剧电影转型的重要节点上，著名喜剧作家陈白尘献出《阿 Q 正传》，再一次将“五四”新文学的喜剧精神带入喜剧电影创作，为中国喜剧电影注入精神之“钙”而促使其逐渐恢复生机活力。

电影《阿 Q 正传》改编自鲁迅同名小说，其艺术创造和贡献主要有三：

第一，通过改编，再一次传承了原著作者鲁迅关于喜剧就是将人生丑陋的东西撕破给人看的创作理念。如前所述，这是“五四”以来中国新文学的喜剧创作精神；也是中国电影在以鲁迅为代表的“五四”新文学影响下，经过艰难摸索，而在 20 世纪三四十年代逐渐建构起来的喜剧电影创作的艺术精神。这是新时期喜剧电影精神的拨乱反正。同时，针对中国影坛因为长期“左”倾教条而产生的“假大空”、“高大全”等弊端，陈白尘改编《阿 Q 正传》，又强调了鲁迅的“‘讽刺’的生命是真实”的喜剧创作原则^①。陈

^① 鲁迅：《什么是讽刺》，《鲁迅全集》第 6 卷，人民文学出版社 2005 年版，第 340 页。

白尘说,改编《阿Q正传》不仅是出自他对鲁迅的敬仰,也源于他对当代中国的现实感受和生命体验:不仅“文革”中那些封建法西斯暴行,与愚昧、麻木的阿Q式国民性有着深刻联系,而且“文革”之后,“阿Q的灵魂还钻进我们许许多多国人的躯壳里来”,如“有些患有严重‘健忘’症者,把1976年以前的事都忘得干干净净反以被‘四人帮’迫害者自居”,有的“把革命的幻想当作现实而自吹自擂”,以及“忌讳癞疮疤者还到处可见”、“精神胜利法依然盛行”、“麻木不仁状态到处可见”等等^①。

第二,与描写“正面人物”、“正面环境”,发出“建设性的笑”的“歌颂性喜剧”相比较,《阿Q正传》敢于直面社会人生,揭示出严峻、深刻的现实内涵。这也可以说作是新时期喜剧电影在题材主题方面的拨乱反正。秉承鲁迅的创作意旨,电影《阿Q正传》不仅对辛亥革命前后的黑暗统治、官僚腐败和社会恶势力进行了尖锐的揭露与嘲讽,它还力求“写出一个现代的我们国人的灵魂来”,对于“国民性”进行了深刻的反思和批判。此前,陈白尘的喜剧创作包括电影剧本在内大都是讽刺性的社会批判,而经历“文革”浩劫,其喜剧创作发生了明显转向。他在思考:“文革”灾难固然是长期以来整个社会趋向“左”倾而导致的极“左”政治总爆发,而在更深的人性层面上,与“国民性”是否具有内在关联呢?这些思考体现在影片中,就是他在忠实原著的基础上,以阿Q的人生命运为审视焦点,深刻揭示了愚昧、麻木的阿Q以“精神胜利法”为核心的国民劣根性,以及造成阿Q式国民劣根性的社会历史根源。电影《阿Q正传》对于国民性的思考和批判,对于拓展中国喜剧电影的创作道路具有积极的意义。

第三,电影改编的独特喜剧创造。陈白尘改编《阿Q正传》,深知最大的难度,是要“一边思考着如何体现鲁迅原著的‘目的’,一边又设想如何使它电影化”^②。总体而言,其电影改编既传承了鲁迅的创作意旨和喜剧精神,又有独特的喜剧艺术发挥。影片结构完整、构思巧妙,既呈现了阿Q由“优胜纪略”始,引入“恋爱悲剧”以及“生计问题”,只得进城谋生,一度“中兴”之后再陷绝境而适逢“革命”,由追求“革命”到“不准革命”,终于进入“大团圆”结局的一生经历,又充分运用巧合、反复、对比、反语、画外音,以及写意性的变形、夸张、梦境等手法来制造喜剧情境,刻画喜剧人物,完成了电影化的创造。其中,原著“序”中那些“充满悲愤而幽默的插话”,陈白尘将它作为鲁迅的解说词夹写在阿Q的故事中,使得改编能够较好地保持原著的风格。然而改编者又有自己的发挥和创造。例如剧末,关于阿Q“子孙繁多,至今不绝”的夹叙夹议,就是改编者从现实着眼的艺术发挥,它使国民性批判这一深刻命题获得了独特的艺术表现和发人深省的当代意义。

作为新时期影坛硕果仅存的、受过“五四”新文学洗礼的著名喜剧作家,陈白尘在

^① 陈白尘:《〈阿Q正传〉改编杂记》,《戏剧论丛》1981年第3辑。

^② 陈白尘:《〈阿Q正传〉改编者的自白》,《群众论丛》1981年第5期。

拨乱反正的 1980 年前后,通过改编《阿 Q 正传》,将鲁迅为代表的“五四”新文学的喜剧创作精神传递给了新时期影坛。有力地扭转了长期以来中国喜剧电影发展的偏向,开启了中国喜剧电影发展的一个新时期。此后出现的《喜盈门》、《月亮湾的笑声》、《哥儿们折腾记》、《阿混新传》、《寻找男子汉》、《三毛从军记》等喜剧电影,都可见其创作影响的渗透。

四

纵观中国喜剧电影发展的百年历史,其创作大致可以分为三类:《马路天使》、《乌鸦与麻雀》、《太太万岁》、《阿 Q 正传》等艺术喜剧电影,《五朵金花》、《今天我休息》等主旋律喜剧电影,以及“王先生系列片”、《人在囧途之泰囧》等商业娱乐喜剧电影。就喜剧电影的多元发展来说,我们不排斥《五朵金花》、《今天我休息》此类主旋律喜剧电影,也不排斥“王先生系列片”、《人在囧途之泰囧》此类商业娱乐喜剧电影,但是,我们要坚决抵制庸俗低下的、公然宣扬反现代性价值观念的《小时代》等所谓的“喜剧片”,我们更需要极力张扬与倡导《马路天使》、《乌鸦与麻雀》、《太太万岁》、《阿 Q 正传》这类能够直面社会人生,表达对于时代、现实与人的严肃思考的艺术喜剧电影。从这个意义上讲,陈白尘的喜剧电影创作对于中国喜剧电影的发展具有重要的价值与贡献;也同样是从这个意义上讲,陈白尘的喜剧电影对于当下中国喜剧电影创作有着极其深刻的启示意义。

[作者单位:南京大学文学院]

中国当代电影中的乡土叙事与乡村想象*

余荣虎

摘要:在1949年至2000年的中国当代电影中,乡土叙事与乡村想象一直占据很重要的地位。不同时段的乡土叙事和乡村想象是不同的,“十七年”电影以中国乡村的阶级斗争和生产建设为主;1980年代电影主要叙述政策、习俗、习惯制约下的乡村婚姻、创业与离乡;1990年代电影则集中在乡村经济发展中的为民做主、女性解放与价值反思。从乡土叙事与乡村想象的变化中,可以看出乡土社会自身的变化,也可以窥见中国社会的发展以及由此带来的文化环境、价值观念的变化。

关键词:中国当代电影 乡土叙事 乡村想象 变迁

在1949年至2000年的中国当代电影中,乡土叙事与乡村想象一直占据很重要的地位,这是由特殊的国情以及电影艺术在中国当代社会中的性质和功能所决定的。众所周知,建国初,中国是一个地地道道的“乡土社会”,工业化、城市化和现代化的基础非常薄弱,有学者用三个“绝大部分”描述当时的国情:“国民收入的绝大部分来源于农业,劳动力的绝大部分就业于农业,人口的绝大部分分布在农村”^①,这些“绝大部分”到底是多少呢?以劳动力为例,1949年,农村劳动力占全社会劳动力的比重高达91.5%^②。摆在新政府面前的任务就是要把“乡土中国”建设成“现代中国”。早在1949年3月,毛泽东就明确提出:“从现在起,开始了由城市到乡村并由城市领导乡村的时期。”^③这就意味着,建设和改造农村成为1949年后政治、经济生活中的大事,包括电影在内的各种艺术形式都无法回避。然而,不同时段的乡土叙事与乡村想象是不同的,从其变迁中,不仅可以窥见当代农村乃至整个社会政治、经济的发展变化,而且可以看出思想观念和艺术观念的变化。

* [基金项目]本文得到“江苏高校‘青蓝工程’中青年学术带头人培养对象”项目资助。

① 郭根山:《走上大国复兴之路》,河南人民出版社2009年版,第37页。

② 张雅丽:《中国工业化进程中农村劳动力转移研究》,中国农业出版社2009年版,第71页。

③ 《毛泽东选集》第4卷,人民出版社1991年版,第1427页。

一、“十七年”电影的乡土叙事与乡村想象

“十七年”时期，中国电影中的乡土叙事主要集中在阶级斗争和生产建设两个方面。此时，新中国建国伊始，政府面临的首要问题，就是新政权为什么比旧政权好？换言之，为什么要推翻旧政权？旧政权的不合理之处在哪里？因此，贫富对立与阶级压迫、阶级斗争被作为通行的故事核演绎成人物、情节各异但主题却高度一致的各种故事，以此证实旧政权的不合理。另一方面，历经长时间的战乱，新中国可谓百业萧条，经济基础非常薄弱，生产建设成为当务之急，因为它不仅关涉民生，而且也是新政府存续和发展的前提和基础，由此产生了一批关于建设社会主义新农村的影片。简言之，阶级斗争和生产建设共同构成了“十七年”电影乡土叙事与乡村想象的主要意涵。

（一）“革命历史记忆”与阶级斗争叙事

这里所说的阶级斗争，是指农村中贫下中农与地主、劣绅、恶霸的斗争，因为阶级斗争叙事是在“革命历史记忆”的框架之内进行的，因而，农村的阶级斗争往往以国共斗争为背景，代表性影片有《白毛女》（1951）、《辽远的乡村》（1951）、《红旗谱》（1960）、《农奴》（1960）、《暴风骤雨》（1961）等。这类叙述农村阶级斗争的影片，有两个显著特点：其一，突显阶级斗争的必要性和合理性。在有关斗争方式的情节设置上，大致有两种模式，一是“多对一”，即恶霸地主为害一方，多数群众与一个地主恶霸进行无情斗争。《辽远的乡村》中恶霸地主东霸天勾结国民党特务，破坏东村和西村的团结，后来又图谋炸掉水坝、烧毁公粮，可谓阴险狡诈、罪大恶极，起来与他斗争的是广大村民。《暴风骤雨》讲述的是群众与韩老六的斗争，韩老六残忍地打死了不愿委身于他的老田头的女儿，毒打小猪倌，勾结土匪，散布谣言，收买人心，奸淫妇女，此人不除，地方不得安宁，觉悟了的群众最后愤而除之。这种模式凸显了斗争的群众性，符合阶级斗争理论。二是“一对一”，即影片主要讲述一个穷人与一个地主的矛盾与斗争，《白毛女》、《红旗谱》、《农奴》就属于这种类型。《白毛女》中的喜儿、《红旗谱》中的朱老忠、《农奴》中的强巴，他们与黄世仁、冯兰池、郎杰老爷的矛盾在银幕上表现得直接而尖锐。无论是“多对一”还是“一对一”的情节模式，影片的意图都是一致的，即旧社会是不合理的，这种不合理突出地表现为贫富分化和阶级压迫，因此，受欺压的贫苦农民唯一的出路就是通过斗争，在经济上夺回被强取豪夺的财产，在政治上翻身做主。两相比较，“一对一”模式更有利于渲染主人公的不幸遭遇，更能使观众认同斗争的必要性和合理性，故而，以“一对一”模式设置情节的《白毛女》和《农奴》就具有更强的艺术感染力。其二，突出中国共产党的领导。影片中走向反抗的底层人物经历各不相同，但无一例外的是，他们的反抗之路都离不开中国共产党的领导，他们只有依靠中国共产党，走向中

国共产党,最后才获得了解放。

需要指出的是,阶级斗争叙事总体上属于“革命历史记忆”,但也各有侧重,“革命历史记忆”强调的是中国共产党的领导地位与作用,而阶级斗争彰显的是斗争的必要性和正义性。依据阶级斗争理论,无论个人还是群众的斗争,如果处于自发状态,得不到中国共产党的领导,都不会取得胜利。因此,在“十七年”电影中,农村阶级斗争叙事形成固定的模式,即干革命(在影片中体现为个人或群众与地主恶霸的斗争)靠的是中国共产党领导,只有依靠党的领导,贫苦农民才能翻身得解放,从而使阶级斗争叙事成为“革命历史记忆”中的重要内容和经典实例。

“十七年”电影中的阶级斗争叙事,与同时期中国大陆所有文艺一样,其意图就在于宣传新中国的合理性和合法性。在这种叙事主旨的规约下,中国传统宗法乡村在电影的乡村想象中被简化为阶级的乡村,阶级压迫与阶级矛盾无处不在。与这类以阶级斗争为主调的电影不同,有不少电影以社会主义新农村的生产建设及相应的思想建设为叙事主调。

(二) 现实生活与生产建设叙事

在“十七年”电影中,叙述社会主义新农村建设的影片,以《花好月圆》(1958)、《我们村里的年轻人》(1959)、《五朵金花》(1959)和《李双双》(1962)等为代表。这类影片当然无法避免时代的印记,合作化、人民公社、大炼钢铁都被作为绝对正确的政策而予以宣传,但多数影片流露出真挚而强烈的对新生活的向往,在思想性和艺术性上都取得了一定的成就,特别是《我们村里的年轻人》、《五朵金花》和《李双双》。《我们村里的年轻人》讲述复员军人高占武带领村里的年轻人在两个月内完成了原定两年的引水工程,在情节上带有当时浮夸、冒进的风气,但也并非绝无可能,因为导演安排的情节是全公社的群众来支援。这个情节是相当巧妙的,一方面使在极短的时间内完成工程具有可能性,另一方面又宣传了人民公社的好处。《五朵金花》的情节在当时国内的影片中,可谓别具匠心。影片采用“爱情和误会”的情节设置,讲述一个白族青年阿鹏寻找心上人金花的故事。“爱情和误会”的情节在文学名著中并不少见,但在当时国内的艺术语境中,还需要胆量和勇气。巧妙的是,阿鹏寻找到的金花全是劳动能手,她们在大海里、畜牧场、炼铁场、拖拉机站和领导岗位上各显神通,展现了一幅幅充满生机和活力的劳动场景,烘托出新时代的氛围,是个人理想和国家意志相融合的完美体现。

如果说《我们村里的年轻人》和《五朵金花》描述的都是生产建设,那么《李双双》的叙事重心则是新农村的思想建设。影片借李双双、孙桂英等正面人物宣传了男女平等、婚姻自主的观念和政策,批判了夫权和家长制,将夫权意识与自私自利、家长制与进城诉求结合在一起,从而将对夫权意识和封建家长制的批判与农村生活中出现的新矛盾、新问题结合在一起,富有强烈的现实意义和时代气息。李双双的丈夫孙喜旺表

现出的怕得罪人、不想承担责任、计较个人得失正是当时农民普遍的想法和做法,李双双的所作所为则是新道德的体现。李双双和孙喜旺的和解是建立在孙喜旺对李双双的全盘接受之上的,简言之,就是新道德战胜了旧观念。孙桂英的恋爱故事也具有时代色彩。孙桂英对父母说的“我自己的事情你们管不着”,完全是“五四”式的爱情宣言,与胡适的戏剧《终身大事》中的田亚梅说的“这是孩儿的终身大事,孩儿该自己决断”,如出一辙,但孙桂英的爱情选择却是全新的。孙桂英在当时的农村算得上“知识分子”,有一定的“身份”或“身价”,这样的人有机会通过婚姻或其他方式进城,因此,孙桂英婚恋对象的选择,实际上关系到农村知识青年何去何从的问题。孙桂英自己做主选择农村,被看成是先进思想;其父母想把她嫁进城里的想法在影片中则被看成是自私、落后的。不管孙桂英的选择是否具有可信性,对于“十七年”时期的作家、艺术家而言,这是一个绕不开的难题,即农村知识青年想不想进城?该不该进城?《我们村里的年轻人》中的李克明也面临同样的问题。与同时期的小说相比,电影作了简单化的处理,孙桂英和李克明都心甘情愿地留在乡下,特别是李克明,他爱的姑娘孔淑贞和爱他的姑娘小翠各有所属,而他也得到了进城工作的机会,最后他却不进城了,这未必符合真实性原则,而是政策的要求^①。以今天的眼光来看,《李双双》传递的新思想及价值准则,亦难逃时代和政治的束缚,但其基本理念是毋庸置疑的:男女平等、婚姻自由、关心集体、客观公正,正是这些基本理念推动着乡土社会的发展。

在“十七年”电影的乡村想象中,传统乡村是很“旧”的,也是很“穷”的。“旧”,主要是指旧势力主宰乡村,因此,许多影片讲述乡村的阶级斗争故事,强化阶级斗争的意义;而“穷”本身并未作为表现的重心,改变贫穷现状才是叙事重点,走集体化道路,开渠引水、兴建水库,往往成为此类影片的故事核。

“文革”时期的电影创作处于非正常状态,这里暂不置论。

二、1980年代电影的乡土叙事与乡村想象

1980年代,是中国大陆思想较为活跃的时期。这个时期的电影编导们大胆而充满激情地讲述各自想象中的乡村,佳片迭出。其中,有三类乡土叙事取得的艺术成就较高,分别是乡风民俗及政治规约下的日常生活叙事、民间文化心理制约下的“世情”叙事和逃离乡村的“苦情”叙事。

(一) 乡风民俗及政治规约下的日常生活叙事

在1980年代电影中,乡风民俗及政治规约下的日常生活叙事,主要集中在乡村青

^① 这个问题非常复杂,“十七年”时期的乡土小说中对这一问题有多种不同态度和立场的叙事。详情另文论述。

年男女的婚恋问题上。乡村婚恋叙事首先关注的是乡风民俗中的陈规陋习对女性的伤害,主要有买卖或变相买卖的婚姻、“大小配”的婚姻(大老婆、小丈夫)以及捉奸、私刑等。这些陈规陋习由来已久,在“文革”时期危害尤烈,至新时期改革开放才逐渐得以改变。如《被爱情遗忘的角落》(1981)讲述1949年后两个不同阶段姐妹俩相似的爱情故事,但结局却有天壤之别。姐姐沈存妮和小豹子的自由恋爱被人捉奸,导致存妮自尽身亡,小豹子入狱。妹妹沈荒妹也差一点成为变相买卖婚姻的牺牲品,但致力于发展经济的新时期给了她自由。影片的深刻之处在于,把恋爱自由与发展经济联系在一起,从根本上为自由的爱情提供保障的是经济的发展。影片没有停留在“要爱情,也要面包”的浪漫口号上,而是务实地揭示了爱情与物质的关系:有了面包,才有爱情,从而正面回应了1980年代的农村政策及改革开放的国策。再如《良家妇女》(1985)讲述的是1949年前后两代女性“大小配”的婚姻故事。婆婆饱受大妻小夫、包办婚姻之苦,儿媳余杏仙也遭受这样的痛苦。影片描述了杏仙等女性在情欲与可能的私刑(沉潭)之间的煎熬。杏仙也被捉奸,但新社会拯救了她,不仅免遭私刑,而且为她办了离婚,使有情人终成眷属。影片把婚姻自由与反对“大小配”结合起来,很有现实意义。《湘女萧萧》(1986)重点展示了可怕的捉奸、沉潭和买卖妇女的族规、民俗,对萧萧自然的爱欲与情欲充满理解与同情。概言之,买卖或变相买卖的婚姻、“大小配”、捉奸、私刑等现象的存在标志着社会的现代化程度很低,许多影片对此予以抨击,不仅表明以自由、平等为底蕴的现代思想在1980年代的活跃,而且表明编导们有能力将“五四”理念运用于乡土社会。对乡村婚恋生活中的各种陈规陋习的批判,从根本上说,是对乡土社会现代化的呼唤。

在1980年代的电影中,政治规约下的乡村日常生活是乡土叙事的另一个兴奋点,这类影片偏重叙述政策对民众实际生活与心灵世界的影响。如《许茂和他的女儿们》(1981)中的许茂老汉受极“左”政治的毒害,变得自私、冷漠、六亲不认。《芙蓉镇》(1986)里的胡玉音和王秋赦的命运沉浮更能体现极“左”政治的残忍与荒谬。胡玉音凭手艺和勤劳发家致富,却落得家破人亡,被批斗,被判刑;王秋赦好吃懒做,人见人嫌,但“文革”却让他当上了镇上炙手可热的领导干部,风光一时。“文革”结束后,被颠倒的一切复归原位,胡玉音又开起了米豆腐店,生意兴隆,王秋赦变成了衣衫褴褛的瘸子。影片最后让秦书田直接对李国香说:“学着过点老百姓的日子,别总想着跟他们过不去!”“别跟老百姓过不去”是政治反思类影片共同的声音,如《月亮湾的笑声》(1981)、《没有航标的河流》(1983)、《乡音》(1983)、《贞女》(1987)等影片,从正面或反面表达了同样的政治诉求。

(二) 民间文化心理制约下的“世情”叙事

在1980年代电影的乡土叙事中,民间文化心理制约下的“世情”叙事也取得了较高的艺术成就。这里所说的民间,是指乡土民间,较之于都市民间,乡土民间更具稳定

性,费孝通谓之“历世不移”^①。稳定性必然导致封闭,形成相对封闭的文化心理,这种文化心理对于协调农业时代的人际关系,曾经产生过积极作用,但在现代社会,其负面作用也是惊人的。电影《失信的村庄》(1986)和《女人国的污染报告》(1987)通过平常的故事,将民间文化心理的负面展现在银幕上,从而体现出这个时期特有的文化批评色彩。

王好为执导的剧情片《失信的村庄》讲述种瓜能手老丁带领辛庄农民种出了产量高、口感好的西瓜,村民因此赚了不少钱。事前,老丁跟村民订了合同,收入的10%归老丁,可是,村支书张米贵一算账,发现老丁种一季瓜,竟然能拿到8000多元,这在20世纪七八十年代之交,几乎是一笔巨款,于是,就把10%的提成减为5%。令人深思之处在于,绝大多数村民都不想按合同拿出10%,由此可以说,村支书其实是按照大家的心思做的。为了不付或少付这笔钱,村支书竟然授意去捉老丁与郑仙女的“奸”。为了利益,农民竟然可以如此毒辣。村支书当面劝老丁不要跟群众“过不去”,荒谬而又无比真实的是,县委书记竟然也说,老丁是跟那么多群众“过不去”。“官司”没法打了,带着失望,老丁离开了辛庄。老丁走后,村民第二年又想种西瓜,这时,后悔的村民派黑墩去守株待兔,想找回老丁。然而黑墩恐怕等不到老丁,就算等到了,老丁还会回来吗?《失信的村庄》揭示的是农民的短视、自私和缺乏现代意识,继承并发展了鲁迅所开创的乡土文学的批判精神。

王炎和杨兰如执导的《女人国的污染报告》以乡下女人乱传闲话为情节,讲述了美丽、善良、能干的秀娟如何被闲话逼死。秀娟丢了大概200元钱,是丈夫的堂哥祖生随手偷走的。本来感情甚笃的秀娟夫妇不想声张,但小姑子霞妹血气方刚,把消息传了出去。这丢失的约200元,在“女人国”里先是传成了500元,再又变成了1000元。后来,霞妹干脆报案了,祖生被抓,秀娟不想把事搞大,就去派出所说谎,使祖生得以回家。可是,在“女人国”的逻辑看来,一个女人愿意蒙受经济损失,让一个男贼免受追查,就只有一种可能,那就是他们之间有私情!秀娟平时为人正派,起初村上的男人是不相信的,可是,谣言越传越“真”,男人们也就信了。丈夫深知妻子的为人,可是经不住众人的传言,最后竟然也相信了。一个善良、无辜的少妇就这样蒙受不白之冤。更令人难堪的是,秀娟夫妇总是被人指指点点,甚至有人在她家门上画乌龟。“女人国”的力量已经超出“女人国”而影响到整个村庄,甚至临近的村庄,逼得秀娟上吊身亡。公安人员说,如果存在蓄意导致死者自杀的责任者,可以提出证据,但是,“女人国”里的流言,哪里有直接的责任者!逼迫秀娟自杀的是鲁迅所说的“无主名无意识的杀人团”,其中有些人甚至是出于对其夫祖和的善意。

这类影片中的农民不讲诚信,不守契约,信谣传谣,干涉他人隐私,侮辱他人,这些

^① 费孝通:《乡土中国 生育制度》,北京大学出版社2005年版,第21页。

都源于自私、嫉妒、幸灾乐祸的心理和责任意识的缺乏。这样的“世情”出现在银幕上，产生的是本雅明所说的“惊颤效果”^①。这种“惊颤效果”指向对民间文化心理的反思。《喜盈门》(1981)也属于这一范畴，但颇有轻喜剧的色彩。

乡土电影的“世情”叙事还有温情一脉，如《乡情》(1981)、《村路带我回家》(1987)、《哦，香雪》(1989)等电影，将镜头对准乡土民间的质朴、醇厚。在1980年代的影片中，乡土温情派的影片并不多见。

(三) 逃离乡村的“苦情”叙事

在1980年代的电影中，乡村之苦是常见的情节。电影中的农民既苦于恶劣的自然条件，以及由此导致的贫穷，又苦于前文所论及的文化心理与乡风民俗中的陈规陋习，于是就有了逃离乡村的愿望，如《人生》(1984)中的高加林、《老井》(1987)中的孙旺泉就有这种强烈愿望。

电影《人生》中的高加林有才华，有理想，不甘心一辈子当农民，但城乡区隔制度使他无法实现进城的愿望。在苦闷的日子里，刘巧珍的爱使高加林得到了温暖，除了没有文化，刘巧珍堪称完美，对高加林的爱更是真挚而无所顾忌。高加林虽然也真心喜欢刘巧珍，但他将进城看得比爱情更重要。在乡村姑娘刘巧珍与城里女孩黄亚萍之间，曾一度进城的高加林无情地抛弃了前者而选择了后者。高加林之所以要做这样有违良心的选择，是因为如果选择刘巧珍，将来的老婆孩子都是农业户口，他就还是“半个农民”；如果选择黄亚萍，将来的老婆孩子就都是城里人，他就算是真正进了城，就有可能飞得更高、更远。高加林的选择，一方面招来乡村社会的鄙夷；另一方面，也受到自我良心和道德的谴责。高加林付出的代价是高昂的，但高昂的代价也没有换来进城的成功，最后，他又背着简陋的行囊，灰溜溜地回到了村里。这部影片在表达“爱情与伦理的悲剧”的同时^②，还隐藏了一个更深的悲剧，即“爱情与前途”的悲剧。高加林的“苦”在于，不管他愿意付出多么大的代价，都走不出高家沟，在他身上浓缩了那个时代许多农村青年破碎的梦和无奈的人生。

电影《老井》中的孙旺泉与高加林非常相像。不同的是，孙旺泉有个弟弟娶不上媳妇，为了帮助弟弟娶上媳妇，孙旺泉以1000元的价格把自己卖到寡妇喜凤家当“倒插门”女婿，实现了爷爷“嫁一个娶一个”的安排，这比兄弟“合用女人”的情形要好得多。《老井》的故事背景是1983年前后，比《人生》的故事背景要晚几年，农村人口向城市流动相对容易，但孙旺泉还是走不出去，这是因为极度的贫困使他对家庭担负的道义责任更大，只有“卖”了自己，才能成全兄弟，哪里还顾得上他与巧英之间的爱情？！另一方面，全村人都把打井的希望寄托在他身上，也使他迈不开离乡的脚步。

^① [德]瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，王才勇译，中国城市出版社2001年版，第66页。

^② 丁亚平：《中国当代电影史1》，中国电影出版社2011年版，第72页。

逃离乡村,进入城市,是农村青年的梦想。但在1980年代,这是一个难以实现的梦想。在政策、价值观以及城市对农村劳动力的需求量等多重因素影响下,影片在对农村青年进城愿望及因此而遭受的挫折充满同情的同时,又有所质疑,高加林受到电影叙事者的谴责,孙旺泉被电影叙事者塑造为高大的农民英雄形象,从正反两方面见证了编导们的矛盾心态。

在上述多种乡土叙事中,1980年代的乡村,被想象为受乡风民俗制约的乡村、受极“左”政治困扰的乡村、受民间文化心理制约的乡村和自然条件恶劣的乡村。其中,对于乡风民俗和民间文化心理,有的影片着意开掘其淳朴、善良的一面,从而出现温情的乡村。这几种乡土叙事中的乡村想象,体现出的总体倾向是呼吁乡土社会摆脱极“左”政治和传统痼疾的束缚,发展经济。

三、1990年代电影的乡土叙事与乡村想象

1990年代,中国电影的乡土叙事,主要以改革开放带给农村的新变化为背景,探讨女性在新的历史条件下的命运,反思农民在民间传统与现代价值之间的困境。这个时期,还出产了一大批体现官方意志的主旋律影片。

(一) 为民做主的廉政、勤政叙事

1990年代,中国电影乡土叙事的一个重要变化,就是体现官方意志的主旋律电影增多,如《焦裕禄》(1990)、《留村察看》(1994)、《天地人心》(1994)、《吴二哥请神》(1995)、《夫唱妻和》(1996)等,这些电影所体现的官方意志是多方面的,但主要集中在为民做主、廉政、勤政等方面。

电影《焦裕禄》以真实人物为原型,塑造了一个严于律己、作风平易、深入基层、为民做主的清官、好官形象。《留村察看》的主题跟《焦裕禄》是一致的,但因为故事背景已经到了新时期,带领贫困乡村致富成为最迫切的政治任务,因此,影片围绕县长简正如何在挫折中带领村民致富的事迹,塑造出了一个新时期的“焦裕禄”。《吴二哥请神》中的吴二哥是此类影片中最小的“官”——村长,但影片发展经济的主题却表现得非常透彻。为了发展经济,吴二哥进城去请当年被自己“捉奸”的所谓“强奸犯”王金良来村投资。吴二哥颇有心计地带上年当年“被捉奸”的女性当事人水水一同前往,这个“请神”行动对于吴二哥有多么难堪是可想而知的。事实上,“捉奸”之时,吴二哥未必不知是冤假错案,实情无非是两个相爱的年轻人偷食禁果,但当时吴二哥不得不制造这个冤案,正如他后来对王金良解释的那样:“我晓得你记恨我,可那是望鱼滩几百年兴下来的规矩,哪个敢不依?望鱼滩穷,就更要守本分。”穷,才会有更严苛的道德要求,后来,吴二哥亲耳听到青老三与金凤偷情,就不再管了。发展经济不仅能解决物质问题,还能带来更为宽松、开明的生活环境。《天地人心》更强调领导干部的立场问题,塑造了

坚定地站在农民立场上,同歪风邪气作斗争的领导形象。

在想方设法发展经济、改变乡村贫穷面貌的同时,主旋律影片所塑造的大小官员都特别廉洁,形象特别完美,有学者指出:“影片遮蔽掉主人公生存于其中的更大的官场生态,从而使他们成为群众包围着的道德孤岛。”^①再者,影片流露出的“清官意识”也与现代民主精神有所疏离。倒是《小村无故事》(1995)讽刺了政府部门只向“钱”看的风气。

(二) 经济大潮中的新婚恋叙事

1990年代电影乡土叙事中的新婚恋叙事的“新”,是与1980年代电影乡土叙事中的婚恋叙事相较而言的。新婚恋叙事所要探索的问题是:1980年代电影曾经揭示和批判过的那些压抑、伤害乡村女性的陈规陋习是不是真正根除了?获得婚姻自由的女性,离真正的自由还有多远?在经济大潮中女性的地位和作用是什么?电影《香魂女》(1993)、《二嫫》(1994)、《香香闹油坊》(1994)、《痴男怨女和牛》(1994)、《杏花三月天》(1993)等是新婚恋叙事的代表作。

在不少影片的新婚恋叙事中,女性在经济大潮中各显神通,表现出超乎男人的精明、实干、能干,这无疑得益于改革开放、搞活经济的政策,也即新时代的新政策真正解放了妇女,让她们有机会显示被埋藏、被压抑的才干。经济能力的增强提高了女性在家庭中的地位,但女性的解放依然面临许多问题。在香二嫂(《香魂女》)光鲜的外表下,隐藏的却是心灵的累累伤痕。她7岁被卖,13岁被迫圆房,与丈夫瘸二叔毫无感情,跟货车司机任忠实的婚外情给她带来短暂而真正的快乐和幸福。可是,步入中年之后,任忠实不想再继续这种关系。这段婚外情对于任忠实也许只是一段艳遇,但它却带给香二嫂真正的温暖和慰藉,任忠实的退出让香二嫂肝肠寸断。这种来自心灵深处的痛苦使她认识到自己的罪孽,因为她的傻儿子的漂亮媳妇环环,就是她用变相的方式“买”来的,并活活拆散了一对有情人。香二嫂最后解放了环环,但自己却无法从旧习俗的压迫中走出来。二嫫(《二嫫》)的痛苦与香二嫂如出一辙,丈夫性无能,外号“瞎子”的邻居喜欢她,但也只限于半“包养”的性质,真要离婚,重组家庭,“瞎子”是不愿意的,看穿了“瞎子”的心思,二嫫又回到了“无性”、“无情”的婚姻生活中。

《香香闹油坊》中的香香离婚后成了能干的油坊“掌柜”,并且最终找到了自己的幸福,但传统习俗带给她的伤害和苦恼同样是令人难以忍受的。在办油坊的过程中,她遇到的是女人不能进油坊这样的老规矩;在家庭中,女子还是被看作娘家的私有财产,于是才引发了娘家兄弟明目张胆的逼嫁、抢亲以及由此而起的械斗。虽然新社会为香香的自由提供了最后的保障,但乡村的种种陈规陋习依然会束缚乃至伤害她。《痴男怨女和牛》则揭示了向“钱”看的婚姻对女性的伤害,《杏花三月天》中杏花的丈夫和情

^① 李兴阳、冯道如:《不“可见的历史”与不“可见的人”》,《扬子江评论》2009年第5期。

夫都把传宗接代作为婚姻的目的。相比之下,《喜莲》(1996)及《男婚女嫁》(1996)中女性在婚恋中遇到的阻力就显得微不足道。

乡土叙事中的新婚恋叙事,大都注意到新时代为乡村女性发挥聪明才智提供了机遇,为女性捍卫自己的自由和权利提供了法律和政策上的支持,但她们依然受制于特定的道德观、婚姻观以及自身的弱点。

(三)村民的价值困境叙事

至1990年代,中国社会的现代化已经取得很大的成就,而乡村,特别是地处穷乡僻壤的乡村,变化甚小,于是,村民夹在现代与传统之间无所适从。《秋菊打官司》(1992)、《被告山杠爷》(1994)对此作出了深入的反思。

《秋菊打官司》讲的是秋菊因为丈夫被村长踢伤下体而打官司的故事。从乡到县再到市里的调解,都没有给秋菊一个“说法”,而秋菊要的“说法”其实非常简单,就是要村长认错,但村长凭借身份、地位和社会关系,坚决不认错。对于秋菊坚持要个“说法”,众人(包括各级政府工作人员)都有点不以为然,当然也就不可能给她个“说法”。各级政府的解决方案都是一样的,就是赔点钱了事。而对于秋菊,赔偿是小事,给个“说法”才是关键。于是,在秋菊的诉求与各级政府的解决思路上产生了错位。现代社会日益物化,而乡土民间更在乎对基本的是非曲直作出评析和判断。问题的症结在于,现代社会不屑于也不愿意给秋菊一个“说法”,而在乡土民间,秋菊更得不到个“说法”,连秋菊自己都认为:“他是村长,打两下也没啥。”秋菊之所以揪住不放,是认为村长“不能往要命的地方踢”。秋菊执拗,单纯,缺乏现代意识,走在熙来攘往的城市街道上,显得那样的土气、那样的不入流,这一情景隐喻了乡土民间的信念和逻辑与当代社会是多么格格不入。后来村长救秋菊,又暗示了村长既蛮不讲理,紧要关头又能顾全大局,从而使乡土民间处于情与理错综交缠的网络之中。

《被告山杠爷》作为主旋律片意在宣传现代法律观念,但影片超越了单纯的宣传目的,这也是1990年代主旋律电影的一个特质,“不再是某一政策的具象化解释,而是从大众关切的寻常生活中,在大众喜爱的喜剧形式下,进行着主旋律的表述”^①。影片进入了对乡土民间那些新旧夹杂的“土办法”、“土政策”的反思。现代社会保障公民的合法权益,私拆信件、私自囚禁、游街示众,等等,都是违法犯罪的事,但山杠爷面对的堆堆坪村,有不少刁蛮之人,他们乱砍林木,酗酒赌钱,抗粮不交,打骂老人,可谓大法不犯,小错不断。作为正直而负责任的村长,山杠爷私拆他人信件,逼人回乡务农;将抗粮不交者囚禁了三天;将殴打婆婆的强英游村示众,导致她上吊自尽。山杠爷是犯法了,但正如山杠爷质问女检察官的那样:“你遇到了这种情况怎么办?”做思想工作吗?山杠爷告诉她:“劝世文没有用。”女检察官也无言以对。

^① 路春艳:《从1979年以来乡土电影演变看中国电影发展走向》,《戏剧艺术》1999年第3期。

《秋菊打官司》和《被告山杠爷》都关注乡土民间的信念以及为保持公序良俗而实行的“土办法”、“土政策”在现代化过程中终将被淘汰的命运，但没有对民间传统作简单化的否定，而是反思现代社会的发展对村民的心理和价值观造成的困扰。

在上述几种乡土叙事之外，《活着》(1994)讲述小人物的命运与政治的关系，《菊豆》(1990)描述人性与欲望，各有成就；乡土温情派的影片有《一个都不能少》(1999)、《那山那人那狗》(1999)、《我的父亲母亲》(1999)等，它们共同构成1990年代电影中驳杂、多元的乡土叙事。

在1990年代电影的乡土叙事中，乡村被想象为经济发展中的乡村。在新的乡村想象中，乡村由于经济发展和社会的现代化，产生了新的迷茫和困惑。

四、结语

自1949年至2000年，中国电影中的乡土叙事与乡村想象发生了巨大的变化，从中可以看出乡村社会自身的变化，也可以窥见社会发展以及由此带来的文化环境、价值观念的变化，而这些变化又影响乃至决定了中国当代电影在不同历史阶段的乡土叙事与乡村想象，使其出现阶段性的变化。

中国当代电影乡土叙事的主流是现实主义，编导们念兹在兹的是乡村社会的现实民生。塔可夫斯基曾说，导演工作的本质是“雕刻时光”，“从庞大、坚实的生活事件所组成的‘大块时光’中，将他不需要的部分切除、抛弃，只留下成品的组成元素”^①。中国当代乡村社会的沧桑巨变，就是“庞大、坚实的生活事件”，不同时期的导演以之为基础，“雕刻”出了不同的时代风貌。

中国现代化起步较晚，乡村社会的现代化程度一直不高，在相当长的历史时期内未能摆脱贫穷，因此，“穷”成为当代乡土电影中贯穿始终的话题，但每个历史时段，都有自己独特的对“穷”的表现方式，视角与态度也各不相同。“十七年”时期，农民对新社会充满期待，那些叙述群众性生产、建设的影片，都洋溢着乐观主义情调。到了1980年代，编导们对乡村社会的贫困问题进行了深入的思考，极“左”政治、民间文化的保守性、乡村的陈规陋习、恶劣的自然条件等，都被看成是造成乡村贫困落后的原因，由此曲折地表达了编导们对既往政策的反思与批判，对新时期政策的肯定。1990年代，主旋律影片继续呼唤脱贫，并将脱贫的责任寄托在“清官”、“好官”身上，在思想深度上，似乎回到了“十七年”时期“生产建设叙事”宣传合作化等政策的水平上。

与“穷”密切相关的是乡村女性的历史命运与现实出路问题。在关于乡村女性婚姻生活与情感世界叙事的变迁中，可见社会进步逐渐推动了人的解放。“十七年”电影

^① [俄]安德烈·塔可夫斯基：《雕刻时光》，陈丽贵、李泳泉译，人民文学出版社2003年版，第64页。

的乡村婚恋叙事,宣传的是夫妇平等与婚姻自由。1980年代,则揭示了在经济和习俗等多重因素的制约下,婚姻并不自由,男女也不平等。这个时期的影片具有浓郁的人道主义情怀。1990年代继续深化了对女性情感世界的表现,探讨了获得基本的平等或自由之后,乡村女性遭遇的新的困惑和痛苦,但较之于1980年代,此类影片的数量和质量都有下滑之势,个中缘由,值得探究。

中国当代电影乡土叙事的变迁史,也是电影编导们自身思想精神与艺术良知的变迁史。正如学者所说:“不同代群的知识分子有着不同的历史感怀和文化想象。在纷繁的世纪变化之中,知识分子将个人的理想和政治憧憬投射在自己塑造的农村形象和农民典型之上。”^①而“历史感怀和文化想象”也受制于特定的思想文化环境及价值观,因此,从中国当代电影乡土叙事与乡村想象的变迁中,亦可反思社会思潮及价值观念的流变及其得失。

[作者单位:南京晓庄学院文学院]

^① 杨远婴:《中国电影中的乡土想象》,《电影艺术》2000年第1期。

当代印度电影中的宗教表达

汪许莹

摘要:宗教是印度社会不可忽略的存在,渗透到社会生活的方方面面,在印度人最热衷的娱乐项目——电影中也占据了醒目的位置,它不仅作为印度电影的标签以景观的形式展示,同时能够深层次地反映印度社会,无论是对宗教陋习的反思还是对宗教实体进行批判,都成功地折射了当代印度社会的变化,同时,它还能够发挥舆论工具的作用,缓和宗教争端。

关键词:印度电影 宗教 景观 社会问题 舆论工具

历史上的印度虽然四分五裂的时期比较漫长,但其文化传统却从未断裂,归根到底还是因为宗教的繁盛,圣雄甘地曾说:“印度文化只有三要素:耕田的犁、手工的纺织机、印度的哲学,其中农业文化和宗教哲学为印度文化的核心。”^①梁漱溟则认为印度文化“俱无甚可说,唯一独胜的只有宗教一物”^②。可见无论在本国领袖或是外国学者眼中,宗教都是印度社会不可忽略的存在。确实,印度至今仍是宗教国家,宗教渗透到社会生活的方方面面,意识形态的沾染也是常态,在印度人最热衷的娱乐项目——电影中,宗教也占据了醒目的位置,它不仅作为表象性的景观被展现,作为深层次的社会问题被反映,还能充当缓和宗教争端的舆论工具。

一、宗教作为景观

现代印度社会,宗教的威力虽然大大削弱,不再是政治制度中的权威核心,但宗教仍是印度人的头等大事,祭拜已成为印度人日常生活不可分割的一部分,故而在电影中常会出现一些宗教日常祭拜的画面,诸如《阿克巴大帝》(Jodhaa Akbar, 2008)为表达宗教信仰的宽容性,安排了约达哈王后在寝宫中安放本宗教神像定时祭拜的场景;《Oh My God》(2012)为强调民众对神的崇拜而着力表现各种日常祭拜活动。宗教节日更是印度电影中的一道独特风景,如《故土》(Swades, 2004)中用盛大的篝火晚会

① 陈佛松:《世界文化概要》,华中科技大学出版社2001年版,第176页。

② 梁漱溟:《东西文化及其哲学》,商务印书馆2010年版,第80页。

来展现“十胜节”(Dussehra),载歌载舞演宗教故事庆祝罗摩降妖除魔取得胜利;《有时快乐有时悲伤》(Kabhi Khushi Kabhie Gham, 2001)和《宝莱坞生死恋》(Devdas, 2002)都展示了富裕家庭庆祝“排灯节”(Diwaly)的华丽排场,镜头扫过盛装的虔诚民众,家中供奉着的巨大神像,银色的祈祷盘里精美的祭祀糕点……此外,祭拜杜迦女神、庆祝洒红节等都曾在印度电影中出现。除了节日仪式,印度人的人生常态如出生、婚姻、葬礼都和宗教息息相关,有一整套的宗教仪式。获得金狮奖的《季风婚宴》,在全方位勾画家庭成员在婚礼中的性格情态的同时,向观众展现了一场印度传统婚宴的宗教排场:彩绸和鲜花搭起的帐篷,新娘手上祈福的手绘,帐篷中央点燃的火焰;新娘和新郎按照仪式程序手中拿着大米、燕麦、树叶等围绕火焰走圈,以祈求财富、健康、繁荣和幸福,新郎的兄弟们向新人抛洒玫瑰花瓣以驱除邪恶,无不彰显着宗教的在场。

其实,宗教作为电影元素得以展现是印度电影的传统,当代印度电影的特色在于:不单独展示宗教仪式而是将其作为人物生活的背景或是人物日常必然会经历的事件、节日等等,人们在景观中生活,并依照景观的改变而做出相应的变化,与景观逐渐融为一体,从而形成另一幅供人欣赏的景观,不再突兀,也就是说“景观成为主导性的生活模式”^①。在此,景观成为真正的主角,宗教仪式和人物都成为景观的组成部分,强调的是景观的整体效应。这样的景观构建不仅仅可以完成对传统文化的尊重与传扬,符合印度人“梵我同一”的理念,同时具有极大的消费性特征。景观本身是客观存在,经由影像处理之后具有了明显的虚拟性,为满足观众的审美欲求而出现,成为被消费的物品。宗教景观为满足特定人群的消费而进行特殊打造,这样的需求首先来自于本国的信徒:印度电影的主要市场是国内市场,印度是个几乎全民信教的国家,因而宗教景观是吸引本国观众的筹码,相应地也起到对传统文化的传承与发扬的作用;海外印度人通过这样的影片能够找到宗教信仰上的慰藉,获得归属感;在印度电影不断输出的今天,猎奇的海外观众也会因宗教景观的新奇而涉猎这些影片。故而将宗教景观融入电影的策略确实是一步稳赚不赔的好棋,也是印度电影产业将其作为消费品定制生产的重要原因。同时也要看到此类宗教景观的营造主要不是通过说教、灌输的强制方式来进行传播,因为它带上了虚拟、仿真的壳,以温和的方式深入到人们的心理空间,编织出消费主义的意识形态,所以即使没有宗教信仰的观众也能够接受影片中宗教景观的营造。

二、社会发展的折射

“对于恪守古老文化传统和生活习惯的印度人来说,厚重的宗教理念使他们形成

^① [法]居伊·德波:《景观世界》,南京大学出版社2007年版,第3~4页。

了对宇宙、人生、善恶、因果等与众不同的观点,而这些体现在印度人普通生活中的传统文化观念,随着现代市场经济的发展愈体现出它的价值,体现出了与社会现代化过程相契合的一面。”^①随着印度现代社会的发展,社会的旧有观念和民众对宗教的认识都发生了极大变化,反映在电影中则有对宗教陋习的反思乃至对宗教的质疑。

1. 对宗教陋习的反思。

印度社会中80%以上的民众是印度教教徒,因而整个社会受印度教教义的影响比较显著。“印度教社会就是一个由几百个自治的种姓世界组成的”^②,而这其中最保守、与现代社会冲突最大的就是种姓制度。种姓制度的核心理念是等级观念,将人分为婆罗门、刹帝利、吠舍和首陀罗这四个从高到低的等级,此外还有更低等级的贱民。这几个等级地位不可互换,不同等级不可通婚,工作种类也有限制不得僭越。也就是说社会众生从出生开始就不平等,人身自由也受到极大限制,处于最低等级的民众不仅得不到受教育的机会,还会被其他阶层孤立。

阿素托史的《印度往事》(*Lagaan: Once Upon a Time in India*, 2001)就反映出种姓制度下人与人之间的关系。“贱民”喀拉受布凡鼓励想要加入球队,因为其身份被视为“不洁”,是“不可接触者”,受到众人反对,这时布凡用手拍着他的肩膀安抚他震惊了在场的其他人。最终喀拉发挥特有的旋转球,帮助球队赢得了胜利。种姓制度是导致印度教内部分歧和社会不团结的重大因素之一,影片中接纳“不可接触者”的场景是与种姓制度的对抗,从一定程度上来说是对宗教中背离现代社会部分的质疑,怀着修正的目的。

与种姓制度紧密联系的是印度的婚姻制度。2002年的《宝莱坞生死恋》(*Devdas*)是1935年影片的翻拍,男主人公德孚达斯有着从伦敦留学归来的现代教育背景,但是整个故事框架依然在传统宗教的笼罩之下。德孚达斯和帕罗青梅竹马,成年后相爱,但由于二人地位悬殊,德孚达斯出身于婆罗门地主阶级,是社会最高等级,而帕罗的母亲是舞姬属于低等级,两人被强行拆散。帕罗被迫嫁给一个富裕的老年鳏夫,而失去了帕罗的德孚达斯则花天酒地。德孚达斯在生命的最后一刻去帕罗家寻她,帕罗却被家规限制不能再看爱人最后一眼。这是一个宗教教义压迫下的爱情悲剧,源头是种姓制度,也是印度的顽疾,尼赫鲁曾说过:只要种姓制度仍然存在,印度就不能在世界文明国家中占据应有的地位。^③虽然尼赫鲁为此推行“世俗主义”,试图降低种姓制度在印度的影响力,但是社会中类似的悲剧依然不断发生,所以即使这个故事将背景置于

^① 陈峰君、张燕:《印度传统文化与现代化的契合》,《世界文化的东亚视角全球化进程中的东方文明》,北京大学出版社2007年版,第223页。

^② 尚会鹏:《种姓与印度社会》,北京大学出版社2001年版,第2页。

^③ 参见 S. L. Sagar, *Hindu Culture and Caste System in India*, Delhi: Uppal Book Store, 1975, pp. 202 - 205。

当代,结局却没有发生根本改变,种姓制度依旧是婚姻自由的障碍。片尾男女主人公的凄凉结局就是为了唤起民众对种姓制度的批判,对自由、平等的追求。

更加激烈的反宗教婚姻的形式“离婚”则在《永不说再见》(*Kabhi Alvida Naa Kehna*,2006)中呈现。“印度教教徒认为,婚姻关系是由天神确定的。因此,这种关系是牢不可破的。夫妇双方均无权破坏,尤其是妻子”^①,也就是说印度教教徒是不允许离婚的。虽然1956年即有《印度教婚姻法》规定夫妻双方可以离婚,但印度社会中离婚的人数仍然很少,即使夫妻之间没什么感情,因为宗教法则的规定也依旧维持着婚姻。该片讲述各有婚姻的双方遇见真爱最终摆脱之前的婚姻选择在一起。影片的出发点并不在于提倡“离婚”或是“出轨”这样的举动,双方的“出轨”被设置在印度传统婚姻的背景之下,强调之前二人各自的婚姻都没有爱情基础,以“离婚”的形式凸显“爱情作为婚姻基础”的重要性,旨在打破旧有的以宗教教义为基础的婚姻制度。

与不平等的宗教婚姻制度同时存在的是对女性的压迫。印度教的《摩奴法典》规定:“妇女少年时应该从父;青年时从夫,夫死从子,无子从丈夫的近亲族,没有这些近亲族,从国王,妇女始终不应该随意自主。”^②女子永远都没有任何自主权,始终为他人而活,屈从于男性。迪帕·梅塔女性三部曲之一的《水》(*Water*,2005),讲述了20世纪30年代的寡妇的故事。在印度教教义中,寡妇不能改嫁,必须为丈夫守贞,或者直接殉葬(萨蒂制度,寡妇跳进焚烧丈夫尸体的烈火中与丈夫共同焚化^③),因为在印度传统观念中寡妇被视为克夫,丈夫因她们而死,所以她们必须去赎罪。反映在影片《水》中的这群寡妇们,因为宗教的童婚制,她们还在幼童时就嫁了人,被送到寡妇院时都是十岁不到的年纪,在这里她们将一辈子与世隔绝直到耗尽生命,然而这还仅仅是宗教的压迫。除此之外还有人为的压迫,寡妇院的管事为了个人利益挑选美丽的寡妇供婆罗门贵族享乐。影片毫不留情地批判宗教和婆罗门贵族阶层对女性的压迫,透着深深的悲悯与愤慨,片尾打出的一行字:“截止到2001年,印度有3400万寡妇,她们的生活大部分与几千年前《摩奴法典》所规定的没什么差别”,阐明了该片的目的:并不是为了诉说一个过去的故事,而是反映与批判当下的现实——依然有那么多印度妇女被宗教、传统所压迫、束缚,甚至失去生命——从而唤起民众的注意,社会的关怀。

除了反思宗教内部的陋习,还有一些影片反映宗教之间旧有矛盾的激化,如《黑色星期五》(*Black Friday*,2007),由1993年孟买发生的特大爆炸案溯源到1992年12月至1993年1月发生在印度教徒和伊斯兰教徒之间的冲突与暴乱;《我的孟买生活》(*Mumbai Meri Jaan*,2008)则记述了2006年发生的一场巴基斯坦的恐怖组织参与策划的恐怖袭击——孟买火车爆炸事件。另外还有《Roja》(1992)、《星期三》(A

^① 王树英:《宗教与印度社会》,人民出版社2009年版,第146页。

^② [法]迭朗善译、马香雪转译:《摩奴法典》,商务印书馆1982年版,第130页。

^③ 参见尚会鹏著《印度文化传统研究:比较文化的视野》,北京大学出版社2004年版,第177~178页。

Wednesday, 2008)等一系列影片,都反映了因为宗教信仰的不同而导致的冲突,冲突的双方往往集中于两个教派——印度教和伊斯兰教。在印度社会中印度教信徒最庞大,其次是伊斯兰教教徒,二者之间的冲突历史上就存在,到了英国统治时期被英国人激化,印度分裂为印度和巴基斯坦,教派之间的仇杀经常发生延续至今。反映教派之间暴力事件的影片大多由真实事件改编,深刻还原了冲突的原貌。虽然在印度社会中,这样的冲突不是主流,但是一旦发生冲突不仅会伤害无辜民众,更会引起宗教派别之间的更大对立。宗教冲突的深层原因一部分是教义的不同、信仰的不同,从一定程度上说宗教具有排他性,为了维护国家的稳定团结,统治阶层一般都会推进宗教间的融合,但依然有激进教徒坚持教派差别攻击对方;另一部分则是历史遗留问题,在印度历史更迭中不同教派曾被差别对待,甚至被严重伤害。现代印度提倡宗教平等、互相宽容,但有些激进教徒还是会由于一些宗教事件的触发与其他教派的教徒产生对立,甚至发展为暴力。影片真实地记录现实,也是为了让民众明白宗教事件冲突的双方其实有时候并没有原则性的问题,因为误解以及宗教之间的固有差异酿成惨剧,希望民众能够进行反思,不要再死守宗教排他性,甚至将这种思维扩大,而应当遵从现代社会的思维,以和平相处换得发展。

2.“神”与宗教实体的剥离。

前面提到,印度是一个几乎全民信教的国家,“神”的地位颠扑不破,因而在公映的电影中基本不可能公开肯定无神论,但是有些电影又希望能令民众走出愚昧迷信,于是在不否定神的情况下就采取了将“神”和宗教实体进行剥离的模式。

《Oh My God》(2012)中的主角是印度影片中不常见的无神论者古玩店主坎杰,他售卖神像却不相信世间有神的存在,一次意外地震使他的店损毁严重,他要求保险公司赔偿,但是保险公司以天灾为由不赔偿,坎杰此时出人意料地将“神”告上了法庭,坚称是“神”制造了地震,应当予以赔偿,被告人则是一群借神名义搜刮钱财的教派头目。最终坎杰在真神的帮助下赢得了诉讼的胜利,而坎杰也从无神论者变为有信仰的人。该片从正面批评了宗教实体如宗教仪式、教派头目等这些在印度社会中既定的存在,虽然没有旗帜鲜明地反对神,甚至让无神论者最终相信了神的存在,但是对印度社会来说这部影片已经非常难得。印度社会由于宗教信仰的连续性,民众即使在现代也依旧对神特别崇拜,他们的行为往往和电影所表现的一致,只对宗教仪式、宗教神像之类的宗教实体感兴趣,而对宗教本身的思想、道德教义不屑一顾,就如片中所表现的古玩店销售最好的是神像,宗教教义书籍几乎卖不出去。普通信教民众的理念是想通过一些贡品与祈祷的仪式和神进行交换以获得个人的成功,完全是功利性的。而一些教派头目正是利用民众的功利心理,将自己打造成可以通灵的人士,从而蛊惑人心敛取大量钱财。这是印度社会的真实写照,而影片所抨击的就是这类不遵循传统教义、不传播教义美德,只知一味敛财的教派人士,同时对民众盲目地崇拜神力也进行了适当

的批评与提醒。

同样受到热烈追捧的《我的个神啊》(P.K., 2014)也涉及宗教实体这个话题。外星人PK由于飞船遥控器通讯装置丢失而滞留在人间,他在寻找遥控器的历程中引发了一系列事件。PK因为好心人的提示而向“神”寻求帮助,在拜了无数的“神”之后并未找到遥控器的PK发现了宗教机构的伪善与欺骗,最终结局是外星人PK通过辩论战胜了宗教头目,拿回遥控器,从容回到自己的星球。该片将主角设定为外星人,跳出了人类社会框架,更加利于剧情的构建与批判的发挥,不过同样不可能跳出整个社会思想共识去反对“神”,只是以超能力的外星人去对付那些谎称自己有超能力的“神棍”,以提醒广大信众不要再受骗。

这类影片矛头直指宗教实体,认为对于真正的信奉者来说,举行繁琐的宗教仪式以及向寺庙和神职人员贡献金钱,不如多领悟真正的教义去帮助弱小者。而且影片都呈现了一种趋向,即民众最终能对宗教实体有清醒认识:民众从一开始强烈反对那些对宗教实体有质疑的人,但最终这些反对宗教实体的人通过有理有据的辩论即将神与宗教实体进行剥离的方式,不仅使得那些敛财的“神棍”灰溜溜离场,更是赢得了大多数民众的支持与拥护。这些表达形式在一定程度上触怒了现实社会中的宗教神职人员以及一些激进的教徒,两部电影在发布上映时都受到了一定的冲击,如《Oh My God》的两位主演Paresh Rawal 和 Akshay Kumar收到了法院关于“伤害了印度教徒感情”的通知,Akshay Kumar还由警察保护了一段时间。《我的个神啊》也受到抵制,印度教激进派人士烧毁海报,要求警方逮捕涉嫌诽谤印度宗教的男主角阿米尔·汗。其实就批判性来说,《我的个神啊》中对外星人本身奇遇以及爱情的讲述冲淡了对宗教实体控诉的深度与强度,但是由于该片正好是在印度教民族主义政党——印度人民党(BJP)当政后上映,所以当影片对复杂宗教仪式进行调侃以及对宗教功利化产业化的趋向进行嘲讽时,迎来了更激烈的批评。但从票房来看,两部电影都有不错的业绩:《Oh My God》以 20 crore(crore:一千万印度卢比)的低成本跻身 100 crore 票房档,2015 年上映的泰卢固语翻拍版本票房同样可观,《我的个神啊》更是获得了印度电影史上的最高票房,足见此类影片的受欢迎程度。此类影片一方面反映出印度社会现实中信徒对宗教实体如神像以及神职人员的供奉与迷信,另一方面则折射出在社会的发展过程中,民众对宗教有了新的认识,开始对宗教实体进行思考与质疑。影片同时受到批评与赞扬,至少表明现代印度人开始有了自主的思考意识。

当代印度电影中对宗教陋习的反思和对宗教实体的思考与印度现实发展存在着很大关联,印度共和国成立之后颁布的新宪法就包含了废除贱民制、取消种姓特权,以及在人民院中各邦的立法会议中均为贱民和低种姓保留一定席位等条例,从一定程度上削弱了印度教的核心——种姓制度对民众的束缚,是印度社会的一大进步。同时大批印度人接受了现代教育,妇女识字率也逐步提高,民众所接受的欧美现代思想带动

整个社会对宗教有了全新认识。西方国家在现代科技文明发达以及普世价值兴起之后,对宗教的变革是相当成功的,尼赫鲁当政时推行世俗主义,也是试图将印度建成类似于西方的世俗化国家,避免走上政教合一的道路。但是对于印度这样的古国来说,宗教制度已经维持了几千年,渗透到整个民族意识形态之中,一时间不可能彻底消弭,并且由于婆罗门等高阶层种姓依然活跃在国内经济、政治的高层,所以在这样的国度中,宗教依然是必需的,不能全盘否定“神”的存在。电影对宗教的新思考其实是整个社会宗教观念的折射,即从批判宗教陋习入手,从而改变现状。如同帕森斯所说,“不是宗教合法性的去除”^①,而是“赋予世俗生活一种宗教合法性的新秩序”^②。变革中最重要的还是宗教思维的转变,如电影中提出的将“神”与宗教实体相剥离就是一种思维方式,指出对“神”的信仰不是各种形式的祭祀或礼仪,真正的信仰是高尚的道德理念,从而意图减少信徒对宗教实体的盲目崇拜,令民众认清以利益为目的的神职人员及他们身后的利益集团。这样的宗教改革任重道远,非一时一地可成功,电影作为一种意识形态的表达方式,所能起的作用就是反映和扩大这样的改革意识,以引起整个社会更多的注意与思索。

三、缓和宗教争端的舆论工具

托马斯·沙兹曾说:“不论它的商业动机和美学要求是什么,电影的主要魅力和社会文化功能基本上是属于意识形态的。”^③的确,电影要做到拥有广泛受众群,必须要与社会的意识形态相符合。当代印度社会从政治上来说,自甘地主义到尼赫鲁的世俗主义再到国大党的基本政策都围绕着“世俗化”这个概念以期能够解决宗教争端。而追溯历史,阿育王、阿克巴大帝和甘地这三位印度领袖所推行的政策和教义中,宗教宽容政策最能表现世俗化倾向,致力于民族间的平等与融合。因而印度影片也常常将这三位领袖作为主角以传达宗教平等宽容的理念,同时也是为促进教派之间的和平相处寻求历史依据。

《阿育王》(Ashoka, 2001)对宗教宽容等政策只是一笔带过,着重表现的还是浪漫的爱情故事。《阿克巴大帝》反映的宗教宽容思想比较丰富,对阿克巴推行的政治措施

^① Talcott Parsons, Christianity and Modern Industrial Society, *Sociological Theory, Values and Sociocultural Change: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*, ed., Edward A. Tiryakian, New York: Free Press Of Glencoe, 1963, p.48.

^② Talcott Parsons, Christianity and Modern Industrial Society, *Sociological Theory, Values and Sociocultural Change: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin*, ed., Edward A. Tiryakian, New York: Free Press Of Glencoe, 1963, p.51.

^③ [美] 托马斯·沙兹:《旧好莱坞/新好莱坞:仪式、艺术与工业》,中国广播出版社 1992 年版,第 2 页。

进行详细描述,如取消不同宗教信仰的教徒不能通婚的禁令,并且废除印度教徒的人头税等。影片借历史事件表达对民族团结的向往。记述甘地的影片如《我的父亲甘地》(Gandhi, My Father, 2006)是从儿子的角度追忆父亲,甘地的人生以及思想信仰都表现刻画得很透彻。《嗨,拉姆》(2000)对印巴分治前夕发生的宗教争端进行深入探讨,通过主人公自身遭遇及其思想转变传达了甘地主义的理念:宗教宽容为的是让不同教派的教徒们不再互相残杀;无论是印度教徒还是伊斯兰教徒,大家都是同一国度休戚相关的手足。整个故事的构架比较流畅,人物通过一系列所见、所感,用心体会分析,终于扭转了宗教歧视的既定思维,接受宗教宽容、人人平等的观念。该片的目的不在于解决主角个体的复仇问题,而在于向广大观众传达一种宗教宽容、和平的理念。虽然它主要叙述的是历史上已经发生的事件,但是对于这个宗教冲突不断的国家来说,该片还是具有很强的现实意义。该片以双线叙述的方式,即现实时空拉姆的生存状态和其回忆进行闪回的穿插形式。触发拉姆回忆是因为他正濒临死亡,并且间接导致他处于目前状态的原因是一场印度教徒与伊斯兰教徒之间的冲突。因为这场冲突,病重的拉姆无法正常到达医院只好临时躲藏到地下室,终因氧气瓶里的氧气耗尽而在那里结束了生命。这其实也在向观众传达,虽然印巴分治前夕的那场冲突已经过去了几十年,但是宗教之间的对立情况仍时有发生,不仅破坏了国家团结,而且对平民百姓的生命来说也是一种威胁。同样的情况还出现在《黑道大哥再出击》(Lage Raho Munna Bhai, 2006)和《甘地到希特勒》(Gandhi to Hitler, 2011)中,影片都从侧面反映了甘地的宗教宽容思想。

与三位历史人物有关的影片其实都是直接与宗教宽容政策相关的,有着强烈的指向性,是对印度社会主流意识形态的传播。无论是宗教内部的团结还是宗教间的团结,其目的都是为强调国家的整体性以及民族团结。印度加入世贸组织后,随着西方思想文化的进一步入侵,从政府到民众开始重新思考民族性的问题,甚至出现了恢复种姓制度以保持民族性的极端思潮。在这样的情形之下,表现宗教宽容的影片不仅反映着现实,更试图给现实一个解决的方案,同时,作为意识形态,只有普遍化、主流化、道德化才能为更广大人群接受。“意识形态‘世俗化’的要义在于,创作者要在主流意识形态和大众日常生活之间找到一种‘相关性’,尽量消除主流意识形态和传统精英美学与大众日常生活之间的距离。”^①从这个层面上来说,电影的传播可以部分消除主流意识形态的政治强制性的突出特征,以和缓的姿态表现出与生活的贴近,将主流意识形态在故事的编织过程中不知不觉输给观众。

其实除了教派争端问题,和民众更相关的是不同宗教派别的男女通婚问题。自印巴分治之后,印度人与巴基斯坦人之间不通婚、印度教徒与伊斯兰教徒之间不通婚是

^① 周安华、易前良:《论当代中国电视剧意识形态“世俗化”的选择》,《现代传播》2007年第2期。

一种社会常态,青年男女往往因为不同宗教信仰或不同民族而被拆散。许多影片试图通过讲述不同教派男女结合的故事,印证通婚会使社会获得更大团结,更大进步。《阿克巴大帝》就讲述了历史上著名的伊斯兰教徒和印度教徒完成了宗教与民族融合性质的通婚,阿克巴是伊斯兰教徒,王后约达哈则是最好战的印度教徒——拉杰普特族人,为了赢得拉杰普特族人的支持,阿克巴与约达哈联姻;《爱无国界》(2004)则讲述了印度直升机救生员和巴基斯坦女孩的爱情故事,印巴纷争使他们分开,在22年隔绝之后,他们终于超越国界、超越宗教走到一起。《危险》描绘印巴分治的动荡时期,锡克教小伙子和穆斯林女孩之间的爱情故事,“但就在票房一路告捷时,影片却在德里、孟买等地引发了抗议和骚乱”^①。前面所说的《我的个神啊》也因为涉及印度教女孩和巴基斯坦的伊斯兰教男孩之间的爱情而遭到印度教激进分子的强烈抗议。可见宗教教义对不同教派间通婚的束缚于印度来说是一个宗教问题,也是历史遗留问题,并且在相当长的一段时间内不可能发生根本改变。因此这类影片在批判社会现实时往往采取一种教化方式,构建婚姻家庭新模式,在影片中促成不同教派之间男女的通婚,这和那些直接表达宗教宽容的影片一样,与印度的主流意识形态相契合,强调的依然是民族宗教间的团结友爱。正如阿尔都塞所说:“意识形态是一种表象。在这种表象中,个体与其实际生存状态的关系是一种想象性关系。”^②从这个意义上来说,电影中宗教之间的矛盾在世俗主义、宗教宽容的政策下得以和解,婚姻的矛盾也被抚平,其实都是一种构建性的假设。通过这些假设,电影给观众带来的是裹挟着意识形态的教化,电影在此时是以舆论工具的形态出现的。

宗教于印度电影不可或缺,无论是作为景观、社会的镜子还是舆论工具。电影让国民热爱印度、世界了解印度,电影所反映的社会现实能为印度未来的发展提供致思途径,同时作为舆论工具亦能在意识形态层面促进社会的稳定与团结。

[作者单位:苏州大学凤凰传媒学院]

^① 《环球时报》2001年7月3日第六版。

^② [阿尔及利亚]路易·皮埃尔·阿尔都塞:《意识形态和意识形态国家机器》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版社1995年版,第653页。

微电影：微思维文化的双刃剑*

罗慧林

摘要：微思维是当今时代文化运行的一种特别突显的思维，微电影则是这种思维的集中体现。本文提出微思维这个新概念来分析当今时代的文化新特点，并将此思考和微电影的思考相结合，在更宽广的视域里思考微电影的特征，区分作为日常文化展示物以及商业运用的微电影一般存在方式与影视专业艺术实践的微电影特殊存在方式的不同特性，辩证分析微电影艺术背后所潜藏的微思维的不同层面的特性，思考微思维之“短快”和“短小”的差异及其所带来的优劣特性，从而达到对微电影更深入全面辩证的认知。

关键词：微电影 微思维 微叙事 短小 短快

一

这是一个以微文化著称的时代，微电影也应运而生，成为其表征之一。微电影在2010年左右开始在中国普及，2011年迅速发展，2012年则呈现井喷式发展状态。无论传统媒体还是新媒体都展开了微电影市场的争夺战。微电影计划、著名导演的微电影合作，微电影频道上线，各界纷纷涉足微电影的监制工作，不少艺人也出演或制作微电影作品，而关于大学生的微电影比赛和影展、培养计划更是层出不穷。

毋庸置疑，微电影的勃兴和时代特性是密切关联的。这个时代的突出标志是什么？什么改变了我们的日常生活方式？有两种新文化元素已浸透到社会文化的毛孔中，给我们的日常生活方式带来重要转变。这个时代的标志性特征之一是宏大叙事的衰微，人人皆可参与的“草根秀”微文化兴起，微、小、简、短之物在人们的日常生活交往中占据主导地位，微博、短信、微信环绕着我们，即时资讯、短评、短消息这些短平快的信息媒介已进入人们每一天、每一时刻无处不在的日常生活里，3G、4G网络的日益完善和智能手机的普及，则大大加速了这类文化的传播。移动互联网、微信账号所建构的朋友圈，公众账号等所构建的文化，深刻影响我们的日常生活，快速写感想、粘贴、转

* 本文为江苏高校优势学科建设工程资助项目、南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目、南京大学985工程项目经费资助出版项目的阶段性成果。

载和转发、分享，成为多数人生活的重要组成部分。在时间碎片化的时代，人的空间也出现了碎片化，海量信息如海浪般奔涌而来，成为这个时代吞吐不息的文化水泡。

这个时代的另一个坐标则是叙事化。叙事成为当下文化的重要表达方式。不过这种叙事化往往是反宏大叙事的，它和微小联系在一起，形成了小叙事。例如大量综艺节目从抒情为主的主持风格转向以叙事为主的带有剧情段落的主持风格，而无论纸质媒体、网络媒体还是电视媒体，常常以讲故事的形式来打广告或者软广告，这些商业广告出现叙事化转型，从介绍性信息传达方式转向叙事性隐喻引导方式。更重要的是，日常生活中的小叙事无所不在，不过小叙事的最重要形式已经不是语言文字，在这个视觉文化突显的时代里它又往往和视觉文化、景观物像结合在一起，使微电影之类的短视频成为微思维文化最具代表性的产物。如视频网站土豆网所宣传的“每个人都是生活的导演”，这个理念的背后是每个人都是生活的记录者，都能讲述和分享生活的故事，而且分享和讲述的方式是影像视频——在微信朋友圈里转发的各种生活小视频往往是小叙事视频片段。

当下微叙事的最重要呈现方式是微电影。自媒体微博、微信的兴盛，照相机尤其是智能手机的普及，使得摄像、拍照成为日常生活的一个重要方式，这些微文化形式无限膨胀，都为以影像为主导的微叙事文化的代表——微电影的兴盛添了一把旺火。而商业的介入则是微电影蓬勃兴盛的深层原因。对微电影发展起重要作用的是广告，尤其视频广告、宣传短片往往采用叙事形式，而一则广告往往是一则叙事化的微电影。电影并不是纯粹的艺术，而是艺术和商业的结合体，微电影和广告、宣传片的联姻，使其有了商业支撑，这对微电影的发展产生了重要的作用。也正于此，微电影可以说是近期商业营销兴盛、媒介发达社会的产物，与一般的短片并不相同。关于微电影的属性，有的导演认为它就是传统的短片电影，有的导演则认为微电影是由广告短片演变而来的。笔者认为，广义的微电影兼具二者的范畴。微电影虽有短篇电影的篇幅，但是广告短片尤其是叙事性广告片有商业利润的支撑，使得微电影的爆发又和传统的短片有所不同，众多的商业广告以微电影的形式发布，微电影的发展和叙事性的广告的繁荣相互促进。因此，商业性的、正式投拍的微电影并非仅具有短片的性质——电影发明者卢米埃尔兄弟于1895年利用“活动摄影机”拍摄的世界上第一批电影短片《火车进站》、《水浇园丁》，虽然也是短片，但却和我们现在微电影的性质不同，两种视频时长虽然接近，但二者在拍摄设备、所传达的社会功能、所体现的时代特征等方面都有很大的、本质的差别。此外，社会上还有大量的非专业性的微电影，即非专业人士自行拍摄的短片，它们也有短片的特性，但不具备专业的艺术水准。不过，无论哪种形式，这个时代的影像和电影诞生之初的影像特性相比，已经发生了很大的变化，它是和这个社会的微文化结合在一起的。

因此，在现今社会，微文化与叙事文化结合成为微叙事文化，而这种文化又是和视

觉文化主导的文化趋向相结合的,而微文化、叙事文化、视觉文化三者结合的主要形式就是微电影。可以说,微电影已弥漫到日常生活文化的各个方面,成为这个时代重要的文化表征和文化传达方式。

二

如果说微电影成为表达日常生活的一种常见方式,那么它虽然会对传统表达方式进行挤压,但是也带来了丰富的视域,这构成了微电影的一般存在方式。如今微电影还有另一种特殊存在方式,即它还成为大学生艺术实践的重要形式,尤其成为影视专业学生编导实践的最主要形式。一方面,微电影制作的简易便捷使许多非影视专业的学生也开始制作微电影,大量各式各样的人才涌入此领域;另一方面,微电影成为影视专业学生影视实践的重要方式,乃至常常成为唯一的训练方式,这是有其现实原因的,微电影实践资金投入少,演出成本低,一台 DV,几个学生,少许资金,就可以演绎出一部“电影”,而且,学生初涉此领域可能无法把握常规规模的电影。在文学领域,微小说、微评论,有时往往被与快餐文化联系在一起进行反思,而对微电影的思考与它的蓬勃发展并不成正比。对微电影的研究才刚起步,在此我们尤其要思考,它对于专业人士来说又意味着什么呢?

目前,在多数影视专业的教学过程中,微电影成为影视专业学生最主要的编导演训练方式。而影视专业学生的微电影制作不足之处是:由于没有成本投入产出、收视的压力,准备往往不是特别充分,剧情也比较单薄,有时剧本和演出并不完善就开始拍摄;资金不足;微电影对演员、剧本、编导的要求都不高,所以往往草率上阵,一直处于演习的状态,缺乏精细思考,多数水准并不高。可以说,这种作为影视专业人员训练方式的微电影的特殊存在方式与作为一种生活方式的微电影、作为商业广告的微电影的性质是不一样的。对于影视专业来说,长期以微电影作为基本教学训练模式应引起注意,这涉及以下几个艺术创作规律的问题。

首先,涉及整体与局部的关系。微电影虽有独立性的一面,更趋向于电影的浓缩,但是它还具有常规电影的局部性特征,毕竟它受到自身时长的限制,往往只有几分钟至十几分钟。虽然有的微电影有较完整的结构,但是这种完整结构仅仅是在微电影结构意义上的完整。微电影和形体微小的生物不同,微小的生物形体虽小,但自身具有完全独立的构造,微电影其实还是有附庸性的一面,并非完全独立的,它总是以常规电影为参照系,而不能称之为真正独立意义的电影,因为它其实不是真正意义上的“电影”——如今电影艺术发展业已定型成熟,它的基本特征是在影院里播放的、时长为 90 分钟至 120 分钟左右的影像,因而成熟时期的电影有自身基本的特性。如果以标准电影为参照系,即从电影的角度来思考,微电影的结构其实并不是完整的,而仅仅是

局部性的。多数标准电影都是由多个功能不同的叙事段落组成的,而各个段落又有自己的局部性的叙事段落。微电影在结构上就是相当于一部电影的部分叙事段落,并不具备电影完整的结构机能。一般电影的叙事段落,和另一种叙事艺术戏剧的情节段落一样,“它本身也包含说明、上升动作、冲突和高潮等部分”^①,“可以包括数目不拘的若干较小的动作单元”^②。这是经历漫长演变而形成的电影基本模式。“电影叙事形式通过无数部影片的程式和重复,稳定下来,逐渐具有比较固定的形态。当然,这些形式绝不是一成不变的……用索绪尔的一个思想来解释电影,我们可以说,叙事影片的大组合段可能有变化,但是任何人都不能随心所欲地改变它。”^③各个大段落(开场、开端、带入、初步发展、深入发展、突转、高潮、结尾)也有独立的功能,但是每个大段落包含的结构功能(比如开端部分又可能包含自身的开端、发展、高潮、结局)不同,高潮部所包含的自身的更低一级开端与开端部所包含的更低一级的开端所起的作用是不一样的,艺术规律也是不同的,它们的情感表达和剧情设置的特点、强度不同,因此虽然都名曰“开端”,但是其叙事功能是不同的,它的情节元素、叙事特征、人物关系也不尽相同。黑格尔曾经以手为喻,阐释部分和整体的关系,“割下来的手就失去了它的独立的存在,就不像原来长在身体上时那样,它的灵活性、运动、形状、颜色等等都改变了……丧失它的整个存在了。只有作为有机体的一部分,手才获得它的地位”^④。因此,“一个活的有机体的官能和肢体并不能仅视作那个有机体的各部分,因为这些肢体器官只有在它们的统一体里,它们才是肢体和器官”^⑤。虽然黑格尔主要是论述有机体的特性,但其实这也适用于电影整体和局部的关系——电影其实包含着与有机物相似的发展结构。由于受时长的限制,微电影没有这么复杂的结构,近似于标准电影的某个功能段落。它仅仅包含某个简单的功能段落,无法再包含数重比之低一级、再低一级的段落,这样以来叙事的难度也大大降低,比如一般难以拥有重点段落、非重点段落、主线、副线、过渡段落交织对比等叙事技巧所带来的复杂丰富的特性,因为微电影的短时长和简单的结构不可能包含如此丰富的内容。而时长往往限定剧情容量和结构特性,剧情结构设置又影响人物形象的塑造,这使得微电影情节和人物关系均比较简单,一般来说故事没有太多悬念,较难给人留下深刻印象。因此,微电影与标准电影相比,还是具有局部的局限性。

-
- ① [美] 约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,邵牧君译,中国电影出版社 1961 年版,第 298 页。
- ② [美] 约翰·霍华德·劳逊:《戏剧与电影的剧作理论与技巧》,邵牧君译,中国电影出版社 1961 年版,第 308 页。
- ③ [法] 克里斯蒂安·麦茨:《电影符号学的若干问题》,《外国电影理论文选》,上海文艺出版 1995 年版,第 388~389 页。
- ④ [德] 黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译,商务印书馆 1979 年版,第 156 页。
- ⑤ [德] 黑格尔:《小逻辑》,贺麟译,商务印书馆 2009 年版,第 283 页。

其次,它涉及艺术创作和培养规律的问题。优秀艺术品是无法轻易快速获得的,艺术探索需要在谦虚与忍耐中静静地观察和思考,自然而然地成长,如里尔克在《给一个青年诗人的十封信》里所说的:“让你的判断力静静地发展,发展跟每个进步一样,是深深地从内心出来,既不能强迫,也不能催促。一切都是时至才能产生。……以深深的谦虚与忍耐去期待一个新的豁然贯通的时刻:这才是艺术地生活,无论是理解或是创造,都一样。”^①因此,“艺术家是:不算,不数;像树木似的成熟,不勉强挤它的汁液,满怀信心地立在春日的暴风雨中,也不担心后边没有夏天来到。夏天终归是会来的。但它只向着忍耐的人们走来;他们在这里,好像永恒总在他们面前,无忧无虑地寂静而广大”^②。艺术不是数字的生产,真正的“艺术家”必定“不算,不数”,同时培育他们的环境也必须是“不算,不数”的。我们要看到,艺术并不是那么廉价的,过度便利的条件,过度便利的环境,让艺术的门槛降低,必将对它产生破坏作用。容易速成的东西,往往也容易腐朽。一台 DV,几个人,轻易仓促完成,署上“某某某作品”,过把导演瘾,这种现象在原创微电影中时常出现。微电影是热身赛,可以做课堂练习,但是,影视专业学生在大学阶段最好能合作编导一两部标准时长的电影(虽然标准时长电影也可能草率完成,但是这种挑战性还是有利于艺术才能的培养),而且影视专业教学不能以微电影作为自己的常态教学和编导范本。如今微电影的实践模式过度泛滥,影视专业的实践教学往往通过编导微电影来进行,这其实低估乃至限制了学生的艺术能力。正如十部微小说不如一部小说一样,十部十分钟的微电影的难度未必抵得上一部常规电影,二者的美学难度有本质的差异,整体大于局部之和,因而要对此保持警醒。从艺术培养训练规律的角度来说,如果能够克服一个制高难点,那么再攻克其它的小难点就显得很容易。例如训练五千米长跑赛事,通常教练员会让运动员跑一万米乃至更多,这样当运动员跑五千米时就轻而易举,可谓“会当凌绝顶,一览众山小”。如果一直在五百米上踏步,就永远踏不上五千米的征程。而以微电影主导的电影艺术训练思路却走向艺术规律的反面:难入易则易,易入难则难。这样的训练使得受训练者容易满足,容易懈怠,因为他们没有攻克真正的难题,也必然无法获得真正的体验,哪怕有许多“实践作品”,可对电影的认识依然懵懂。但是目前微电影热兴盛乃至泛滥,微电影赛事也较多,学生有更多的参评获奖机会,他们就会花费更多的注意力和精力。专业而正规的标准电影和专业导演、大导演相关联,而年轻人只能做短视频,长期如此并不利于年轻人的成长。毕竟 90 分钟以上的电影和几分钟的短片,在人物、线索、叙事单元的处理上都有很大的差别,对能力提升锻炼也必将有所不同。这并不是说微电影实践不能成为训练的方式,而是提倡在教学和训练的过程中,尽量要以常规规模电影为基

^① [奥]里尔克:《给一个青年诗人的十封信》,冯至译,三联书店 1994 年版,第 14 页。

^② [奥]里尔克:《给一个青年诗人的十封信》,冯至译,三联书店 1994 年版,第 15 页。

教学和实践方式,因为它和微电影所得到的训练是有本质差别的,二者艺术创作规律其实并不相同。如果能制作出一部常规的优秀电影,那么编导微电影往往有牛刀小试之感,反之,能制作一部优秀的微电影,并不等于能制作一部优秀的常规电影。因此,如果教师总把学生的影视创作训练定位在微电影上,相关社会机构总把微电影赛事和初出茅庐的青年导演联系在一起,而青年导演也总把自己的影视实践定位于此,那么很可能年轻人的潜力才能没有充分挖掘就过度炫示和耗散了。这种电影艺术创作与培养所涉及的微电影的特性,与前文“整体与局部关系”所分析的有共同的指向,那就是微电影形式有自身艺术局限,需辩证对待。尤其对微电影特殊存在方式——影视专业微电影实践而言,这种形式潜含着更大的弊端,更需对自身有足够的审慎和反思。

三

然而,难道微电影就没有自身的艺术魅力吗?这种艺术形式真的没有自身的意义?并非如此。其实,在某种意义上,在具有局限的艺术形式下,往往包含着自身逆转的因素。正是由于自身的局限性,反而出现反作用力下的可能和新生。

我们还需要辨析微电影之“微”。其实它包含两方面内容,其一是“微”和短平快的“速成”联系在一起,上述微电影之微,微电影和小时代、微叙事结合,体现出微思维的负面特性,这仅仅是阐述了微的一个方面,另一方面的内涵即精微、短小、简约、经济,这也使得微电影有自身的独特优势。微电影是以影片播放的时长短、电影容量小为特色,它和常规电影的最大的、最直接的区别在于时长受限制,这种艺术形式是枷锁,也是动力,艺术形式的局限有时反而给有能力的创造者带来了艺术创新的机会,只要能破茧而出,就会感受翱翔的自由。艺术不是无限的艺术,恰恰是有自身边界和限度的有限的艺术。不可否认,微电影还有一个特点:精巧,因为微所以显得精细小巧。例如,许多广告从审美的角度来说,艺术技巧并不逊色于常规电影,因受时长的限制,就使得它有了精细打造浓缩精华的必要。因此,一些广告的视听语言、造型技巧的运用很精细用心,以期在很短的时间获得最佳艺术效果,其艺术性并不逊色于常规电影。例如,泰国潘婷洗发水公益广告片《你能行》是一部感人的叙事性微电影,它在思想深度和故事模式上并没有太大的突破,是一个很常见的灰姑娘模式的励志故事,不过这则广告片把电影蒙太奇手法运用到了极致。在4分03秒的时长里,以精巧的构思讲述剧情,结构完整,也有情感的高潮点,它充分挖掘了蒙太奇的功能,涵盖了普多夫金所强调的叙事蒙太奇的所有类型:对比蒙太奇、平行蒙太奇、隐喻蒙太奇、交叉蒙太奇、复现式(重复)蒙太奇。由于时长有限而所承载的内容又丰富,因此每个镜头都精心组接,闪前闪回、画外音尽量做到精简而节约。如普多夫金所说,“电影艺术

的基础是蒙太奇”^①,只有当电影摆脱了戏剧的控制之后,它才能走上真正的艺术道路,而电影艺术获得独特个性的最重要基础就是蒙太奇,这是戏剧所缺乏的艺术特性。《你能行》通过各种蒙太奇展示两姐妹的命运及其选择:平行蒙太奇(两姐妹双线故事)、交叉蒙太奇(“动作同时发展的蒙太奇”,有一个统一的集中点,两人心路历程具有同时性,在钢琴比赛上汇集在一起,从而略去钢琴比赛原因、经过的交代所占据的时长)、隐喻蒙太奇(聋哑妹妹最后在音乐比赛里战胜姐姐,经过痛苦挣扎不懈努力,化茧成蝶,在无垠的原野上自由飞翔)、对比蒙太奇(两个人的个性及行为)、重复蒙太奇(聋哑妹妹过去苦难故事的不断再现)。精巧蒙太奇快速切换,加快了电影节奏,时长虽短但容纳的信息量很大,使得这部微电影饱满而精致。如果把这样的内容稀释到90分钟左右的标准时长来表现,反而显得松散。由此可以看出,微电影和常规电影相比虽有局限性,但是它又符合另一个艺术规则——将某一个艺术元素特色发挥到极致,也可能获得成功。

如果说《你能行》这则广告形式的微电影让我们看到时长局限所带来的创造力,那么另一则微电影《百花深处》的成功还让我们体悟到,不管是微形态还是常规形态,艺术的真谛还在于思想的深度,微电影虽有艺术形式的局限,但依然可以拥有与标准电影一样的精神深度的追求。《百花深处》是一部有思想深度的微电影,追问人的存在的荒谬,这是一种亦真亦幻所带来的艺术,如超现实主义画家达利所嘲讽的,疯子和正常人并不存在天堑鸿沟——“我与疯子的惟一区别,在于我不是疯子”^②,疯子既是人又非人,因此有了迥异常人的视角,给影片带来了独特的深度和合理的荒诞性。疯子能从无中看到有,从现在看到过去,从空白看到丰富,让我们体悟到日常生活中常人熟视无睹的荒诞。日常生活中的荒诞才是真正的荒诞,《百花深处》于平凡中挖掘荒诞,于日常中寻找深刻,虽是生活中的小片段,却有“一花一世界,一叶一菩提”之美,也让我们感受到日常生活层面、社会主题层面、哲学存在层面的多种内涵:日常生活视角中的搬迁荒诞小事、社会文化视角下的现代化进程资本扩张与传统之根的衰微,乃至哲学层面的有与无的辩证关系,都在生动又发人深省的故事里得以体现。《百花深处》在叙事和哲理中找到一个很好的缝合点,从而拥有了思想的力量。可见,微电影作为一种艺术形式,虽受限于时长,但是,这种局限性并不是必然的,艺术形式的有限性有时反而让艺术家在狭隘的天地寻找到创新的机会。微电影时长之限也令其彰显了浓缩精华之优势,带来另一种创造力。不过,一部优秀微电影的诞生依然有前提,必须精心准备,扬其长而避其短,熟练掌握艺术技巧,才可能游刃有余。许多微电影编导在制作优秀微电影之前已经有很好的艺术积累。《百花深处》2002年上映,这是属于《十分钟年

^① [俄]普多夫金:《论电影的编剧、导演和演员》,何力译,中国电影出版社1980年版,第9页。

^② 陈训明编译:《达利语录》,湖南美术出版社2004年版,第3页。

华老去·小号篇》的第七篇,《十分钟年华老去》由英国“10分钟,年华老去”有限公司斥资上亿元人民币拍摄,邀请了15位世界优秀导演各拍10分钟后串联而成。导演陈凯歌在此之前已经拍摄了多部成熟的常规电影如《黄土地》、《孩子王》、《霸王别姬》、《荆轲刺秦王》等。而广告《你能行》的导演塔诺柴之前也从事十多年的专业编导,拍摄编导过多部作品。可见,艺术作品的形式探索需要在不断的锻铸中逐渐成熟,因此微电影虽貌似简易,但驾驭这种形式并不可草率上阵,并不意味着就可以一蹴而就。

四

微小的泛滥和叙事的蓬勃,共同构建了我们这个时代的微文化。而微电影正是微文化的重要象征。微文化不仅仅是只生产各类微形式的文化,更重要的是运用微思维的文化。何谓微思维?了解微思维之前先要了解“微”。微在巨大与毫末之间,而更接近于毫末。微既有“短快”之意,又有“短小”之意,这二者并不完全相同;虽然都具有“短”的共同点,却又有“快”和“小”的差异性,因为小并不等于快,虽然小往往导致快疾。

一方面,微之短和快结合在一起,和我们时代非常突出的叙事化相结合,其间往往又渗入娱乐化的元素,成为微叙事。所以微思维的一个特性就是用短小而微的事物展示其思想内容,而且这种展示手段一般以叙事为主,即便是思辨、议论也往往以讲故事的方式进行,这种叙事的风格时常和“讲段子”联系在一起,与迅速更迭的时事热点,多变常新的日常资讯相结合,并在多类媒介中快速传播,其所展示的轻微有趣,博人一笑,虽不乏警醒之意,但厚重与深刻依然不足。中国古代散文中的《庄子》、《孟子》也常以故事为喻阐发道理,演绎思想,展开辩论,因而文体也带上叙事的特性,但它与当下的微叙事并不一致,后者以微展示深和远,以精微的形式来领会厚重,它和前者微思维所显露的轻、乐、浅不同。二者的价值层次有差别。

另一方面,微之短也可能和小结合在一起,使事物显得精致、简约,并且摒除了快的弊端,带来另一种审美效应。在美学发展史上,优美和壮美有诸多区别,其中包含非常重要的差别:空间上形体的大与小。美学家博克《论崇高与美两种观念的根源》细致分析了美和小的关系,“美的事物的特征(美的真正原因)”的第一个原因就是“小”^①:

在研究任何事物时,最明显地让我们看到的是它的大小或量,在被认为美的事物中,哪种程度的大小是最占优势的呢?这可以从日常语言中见出。我听说在多数民族语言里,说到爱的对象通常用指小词。就我所懂得的一些语言来说,情形全是如此。希腊文的指小词几乎全是用来表示恩爱和温情的。希腊人通常把

^① 北京大学哲学系美学教研室编:《西方美学家论美和美感》,商务印书馆1980年版,第121页。

指小词加在亲友的名字上。罗马人在情感上虽然不那么敏锐细腻，也自然地把亲人的名字缩短。古英文的指小词“小”(ling)也是加在所爱人物的名称后面，这类情形有一些还保存到现在，例如“小亲爱的”(darling)之类。……无论是动物还是人，我们所喜爱的通常总是小的，例如小鸟儿小猫儿之类，通常说话中很少听说“一个大美家伙”，但是“一个大丑家伙”却很普通。……爱的对象总是小巧的。……所以说，从量方面考虑，美的事物是比较小的。^①

优美对象的最典型特征为小，优美的东西即可爱的东西，而小正是可爱事物的基本特征，可见小对优美的重要性。微在外形上是微小的，它不是一般的小，而是特别细小乃至细至毫末，不过微依然有小的特性，属于小的范畴。对于微电影而言，它的容量相对于标准电影来说也是小的，多数是情节小、人物数量也较少，因而故事情节设计短小精悍、简约经济，力求创意取胜。只有选材精当，剪裁合理，又能出其不意，才能在小容量里反映出大世界来，达到惊鸿一瞥的效果。而在视听语言上，也要追求浓缩精华，充分调动各种艺术手法，在方寸之地精雕细刻。因此，一般来说，优秀的微电影往往在故事创意或视听效果方面取胜，前者如《百花深处》，后者如《你能行》。微电影之小体现于播放时长之短上，体现了微的另一个特征，即短与小的结合。可见，微之存在形式有自身的特色和优势，其间所运用的微思维也有精简浓缩、精雕细琢、短小精致的优势，这是微思维所拥有的另一个特性。

艺术形式是一把双刃剑，在某种意义上没有绝对的优劣，但这并不意味着其本身完全没有差异和高下之分，而是说艺术创造者有可能在某种局限中探寻到突破逆袭的机会，甚至利用劣势获得艺术创新反弹力，将沉重的枷锁自如地转化成为自由翱翔之翼。“可以称之为电影技术的‘缺陷’的那些东西（工程师正在尽力加以‘克服’呢），实际上是创造性的艺术家手中的工具”^②。同样，微形式也是一把双刃剑，给电影艺术带来局限的同时，优秀的创造者往往在突破枷锁的过程中获得更大的自由，从而把握更高层次的艺术规律。艺术形式留下或宽或窄的空隙，是否能游刃有余地运用，关键还在于艺术创造者自身，但是无论如何，艺术的探索和创新需要岁月的沉淀，需要静心，而非热闹喧嚣的速成——“你的个性将渐渐固定，你的寂寞将渐渐扩大，成为一所朦胧的住室，别人的喧扰只远远地从旁走过”^③。因为微并不一定等同于短、平、快，也不等于草率、仓促以及随意，有的时候，微恰恰要和仔细、雕琢、用心结合在一起，比如微型雕刻之精巧而产生的美感。

微思维是这个时代文化的一种特别突显的思维，微电影则是这种思维的集中体现。作为一种日常文化展示物的微电影，已经成为人们生活不可或缺的部分；作为一

^① 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》，商务印书馆 1980 年版，第 121～122 页。

^② [德] 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社 2003 年版，第 98～99 页。

^③ [奥] 里尔克：《给一个青年诗人的十封信》，冯至译，三联书店 1994 年版，第 4 页。

种商业运用的微电影，也被纳入传媒经济的机制里；而作为影视艺术专业的微电影也不乏艺术弹性，不过泛滥的微电影实践在锻炼青年编导的同时又有失之简单的症候，它也仅仅只能作为青年编导成长某个阶段的锻炼补充物，而不能取代标准电影编导的训练。如今，微之“短快迅捷”已成为社会文化的重要形式特征，而微之“短小精致”则是我们在运用微思维、微叙事和制作微电影时所要提倡的方向。微解构了宏大叙事后所勃发的个体潜含着巨大的活力，如同自媒体兴盛带来了驳杂也闪烁着个性，甚至成为突破集体思维和沉滞凝固体制的重要力量。另一方面，厚重深邃不足也是微思维的缺点。如今，短评微文泛滥，它们有短小机灵清新的特性，但更趋于轻浅，趋于浅层思想捕捉，无法承载厚重的思想，也无法在宽广的视域和厚重的历史文化脉络下来展现复杂的社会和历史，更无法深入挖掘社会现象背后深刻的历史根源。我们虽不必一味否定微思维，但是施展微思维优势的前提是能扬其长避其短，如果一味局限和沉浸在微视野、小叙事的轻快和快乐里，就会带来弊端。尤其是微电影这种视觉文化之微常和大众文化领域的负面元素联系在一起，成为消费文化的一种重要载体，往往染上轻浅、浮躁和快速消费娱乐的特性。在“快”越来越侵蚀各个领域的今天，在“短平快”速成效应不断蔓延的当下，我们要特别警惕微形式与速成浅易之间的暧昧或同流合污的可能，也要警惕其背后的速成、求快心态的价值漏洞。

[作者单位：南京大学文学院]

都市家庭伦理剧叙事的新趋向与新策略

龚新琼

摘要:新世纪以来,以城市居民及其日常生活为表现对象的都市家庭伦理剧,紧密追踪城市发展中的社会热点问题,制造或炒作各类流行话题,观察并捕捉城市家庭结构的变异,关注并表现城市青年遭遇的各种现实困境,不断更新叙事策略,在使都市家庭伦理剧取得商业成功的同时,也积极参与到中国社会阶级与阶层关系重构和意识形态整合中。其问题在于对主流意识形态和传统道德文化的印证式叙事,钝化矛盾,消解冲突,将叙事视角仅限于家庭内与人际间,缺乏宏阔的关照视野和分析眼光。

关键词:新世纪 都市家庭伦理剧 叙事 新趋势 新策略

新世纪以来,中国家庭伦理剧已发展成为占据重要收视份额的电视剧类型。根据央视索福瑞公布的数据(18:00~24:00时段)以及艺恩世纪国际信息咨询(北京)有限公司对电视剧题材类型的整合分类分析,2010年我国各类题材电视剧收视份额占比最大的是家庭伦理剧,达到了14.1%。广电总局在发出针对古装剧的“限播令”之后,家庭伦理剧更是在电视荧屏独占鳌头。中国家庭伦理剧不仅在播出数量上占据绝对优势,在话题的关注度、社会影响,以及专业奖项的评选上,家庭伦理剧都表现出强劲的发展势头,在入围第28届飞天奖的82部长篇电视剧中,家庭伦理剧的比重超过10%。在中国家庭伦理剧中,以都市生活和城市居民为表现对象的都市家庭伦理剧,逐渐取代乡村家庭伦理剧,成为播映与收视的热点。艺恩对2013年1月至12月电视剧网络播放覆盖人数的统计数据显示,都市剧在排名前五的电视剧中占比60%。中国家庭伦理剧变化的新趋向,所反映的是中国当代社会快速现代化、城市化转型的历史大趋势。

新世纪以来,特别是最近几年来,在各类传播媒体中播映的都市家庭伦理剧中,以城市居民及其日常生活为表现对象的电视剧,如《蜗居》(2009)、《空巢》(2009)、《大女当嫁》(2010)、《老牛家的战争》(2010)、《裸婚时代》(2011)、《和婆婆一起出嫁》(2011)、《北京青年》(2012)、《蚁族的奋斗》(2012)、《咱们结婚吧》(2013)、《小爸爸》(2013)、《穷孩子富孩子》(2014)、《家有一老》(2014)、《虎妈猫爸》(2015)、《嗨,老头!》(2015)等,有不断增多的趋势。这类贴近当下城市社会现实的都市家庭伦理剧,紧密追踪城市发展中的社会问题“热点”,制造或炒作各类流行话题,观察并捕捉城市家庭结构的变异,关

注并表现城市青年遭遇的各种现实困境,不断更新叙事策略,在使都市家庭伦理剧取得商业成功的同时,也积极参与到“中国社会阶级与阶层关系重构和意识形态整合”中,从而成为“当下中国最活跃的媒体产业形态与意义生产场域”^①。

一、并置叙事空间,彰显社会阶层分化

最近几年来的中国都市家庭伦理剧,其最显著的变化之一就是叙事空间的“现代化”与“景观化”。这里的叙事空间,既指都市家庭伦理剧中故事发生发展的城市、街道、社区、住宅、公园、交通工具等“人文地理空间”,也指故事及其上演场域亦即“人文地理空间”所隐喻的社会空间。这里的所谓景观,不是地理学或建筑设计概念,因而不是指某种类型的自然景色,也非指一般的人造园林景观等,而是一个居依·德波式的概念,用以指“一种由感性的可观看性建构起来的幻象,它的存在由表象所支撑,以各种不同的影像为其外部显示形式”^②。在都市家庭伦理剧中,被景观化了的“人文地理空间”及其隐喻的社会空间,都被赋予了“现代化”特征,“能体现当代社会基本价值观、引导个人适应现代生活方式”,这种“将当代社会中的冲突和解决方式戏剧化的媒体文化现象”本身,也形成了具有特定社会文化学意义的“媒介景观”^③。在最近几年的中国都市家庭伦理剧中,“现代化”与“景观化”的叙事空间,其展现的新策略就是“并置”,既有“人文地理空间”的并置,也有其隐喻的社会空间的并置。这里的并置也是最直观的对照,从中可以看到城市社会的撕裂与分化。

在《渴望》(1990)、《爱你没商量》(1992)、《过把瘾》(1994)等制播于20世纪90年代的都市家庭伦理剧中,“人文地理空间”亦即城市、街道、社区、住宅、公园、交通工具等,虽然也有高楼大厦与灯红酒绿,但大都还是破旧、灰暗、拥挤、脏乱的,城市居民的住宅区尤其如此,因而依旧显得贫困、保守和落后。改革开放十多年,远未消除和修复计划经济和“文革”劫难留下的历史恶果。即使是在《让爱做主》(2000)、《空镜子》(2000)、《中国式离婚》(2004)、《半路夫妻》(2005)等制播于新世纪初期的都市家庭伦理剧中,“人文地理空间”也没有太多的改观。与之不同,在《杜拉拉升职记》(2010)、《咱们结婚吧》(2013)、《青果巷》(2014)、《虎妈猫爸》(2015)等制播于最近几年的都市家庭伦理剧中,“人文地理空间”总体上呈现出新丽、华美、鲜亮、宽敞、整洁、时尚等现

^① 赵月枝、吴畅畅:《大众娱乐中的国家、市场与阶级——中国电视剧的政治经济分析》,《清华大学学报》2014年第1期。

^② 张一兵:《颠倒再颠倒的景观世界——德波〈景观社会〉的文本学解读》,《南京大学学报》2006年第1期。

^③ [美]道格拉斯·凯尔纳:《媒体奇观:当代美国社会文化透视》,史安斌译,清华大学出版社2003年版,第2页。

代都市特征,因而显得富裕、文明、先进和开放。都市家庭伦理剧中的“人文地理空间”的这种巨大变化,通常会被观众理解为中国城市的现实变化,同时会被进一步理解为当代中国的现实变化与巨大进步,从而在观众心中建构起关于“现代中国”、“富强中国”的民族国家想象^①。

在建构中国现代都市的新丽、华美、鲜亮、宽敞、整洁、时尚等总体特征的同时,都市家庭伦理剧的叙事空间的并置策略,却在有意无意间彰显了“人文地理空间”之间显而易见的差别。在引起广泛关注且一度遭禁的电视剧《蜗居》中,大都市江州的“人文地理空间”无疑是最为现代的,剧中人物宋思明的外国朋友马克甚至将江州城与美国的纽约城等量齐观。但就是在如此现代的大都市里,不同的“人文地理空间”之间的差别也是非常巨大的。剧中的故事,主要在六个叙事空间里上演:其一,郭海萍与苏淳租住的大街背后的老式住房,这里是江州市普通市民或曰小市民的聚居地,街巷破旧曲折,空中电线如麻,室内空间拥挤狭小,基础设备老旧,共用厨房厕所,阴暗嘈杂;其二,郭海萍、苏淳夫妇借住的宋思明的大房子;其三,郭海萍、苏淳夫妇购买的新住宅;其四,郭海藻与小贝租住的普通住宅区里的小房间,环境略好于郭海萍与苏淳租住的老式住房;其五,宋思明在江州郊外为郭海藻购置的临海别墅,宽大敞亮,设施先进齐全,环境优美;其六,宋思明夫妇居住的大房子,那里是政府官员的聚居区。此外,剧中主要人物的工作场所,有郭海萍工作的日资外企办公楼,郭海藻工作的大江置业房地产有限公司的办公楼,宋思明工作的政府办公楼等。这里出现的几处住宅,分属不同的片区,即城市平民和贫民住宅区,城市官员和富人住宅区。剧中人物随着剧情的发展,在这两大类住宅区来来往往,从而使两大类有巨大差异的叙事空间并置在整部电视剧的叙事进程之中。类似的情形,也出现在《蚁族的奋斗》、《裸婚时代》、《野鸭子》、《虎妈猫爸》等电视剧中。

在“人文地理空间”中,与住宅差异相似的是城市交通工具的差异。交通工具也是故事上演的重要场所,而且是快速移动的叙事空间。在最近几年制播的都市家庭伦理剧中,有地铁、公交车等公共交通工具,这虽然是所有人都可以乘坐的,但实际乘坐的大都是平民和贫民;有自行车、摩托车、低档私家车和豪华私家车,这分别是不同身份的人乘坐的。从《牵手》、《中国式离婚》,到《蜗居》、《婚姻保卫战》,从骑车买菜接孩子、赶公交上班成为生活的一部分,到私家车接送家人、享受天伦之乐甚至偷情,由此折射出人与人、人与物以及人与社会关系的变迁。比较而言,在各类交通工具中,私家车已成为都市家庭伦理剧重要的私人化叙事空间,不同于嘈杂拥挤开放的公交车,也不同于出力流汗的自行车,私家车意味着封闭的私人世界,意味着与外部混乱世界的隔断,

^① 李兴阳、王宇阳:《新世纪中国家庭伦理剧中的现代景观与叙事指向》,《戏剧与影视评论》2015年第6期。

意味着优越的身份与享受的生活,甚至意味着某种暧昧关系的生成与维系。譬如,《蜗居》里的郭海萍为了省钱买房,买一辆旧自行车,还被人偷了,由此引发了夫妻间的争吵与宿怨的爆发;与之形成对照的是,剧中的房地产商人陈寺福开着奥迪豪车,干着各类罪恶勾当;官员宋思明也开着路虎豪车,追名逐利,声色犬马,贪腐堕落。

不论是作为静态叙事空间的住宅区之间的巨大差异,还是作为移动叙事空间的交通工具的巨大差异,都市“人文地理空间”的差异所隐喻的都是社会阶层的分化。

从社会学的社会分层研究视角来看,阶层与阶级是两个不同的概念。马克思主义的阶级概念着重强调社会分工、生产资料的占有、财产所有制,特别是生产资料的占有的决定性意义,所以改革开放之前的中国社会主要是以阶级概念来对人进行社会身份的划定与判别。而阶层则是一种适度淡化了的阶级概念。阶层的核心内容是社会资源和社会机会在不同社会群体中的分配方式或配置方式的差异。一些研究者强调要用阶级概念作为分析工具,认为中国社会的分化其实是阶级的生成与分化。如有论者说:“就电视剧研究而言,我们需要关注如下三个理论层面的问题。第一,电视剧产制权的分配与更大背景下财富和权势分配模式之间的关系,特别是与‘社会分层的轴心——阶级结构’的关系。在当下中国的语境中,最关键的问题就是,电视剧产制在国家主导下的民营化如何建构新形势的社会包容与社会排斥,进而影响社会分层与阶级分化的进程。第二,关注现有社会结构与社会不平等如何在电视剧中被呈现为自然和不可避免的、并进而被合法化的过程。在一个承袭共产主义革命传统、并历经‘文化大革命’的激烈变动、如今仍自称‘社会主义’的政治经济体制内,资本主义性质的社会关系如何被安置其中,如何被美化、淡化、窄化或者遮蔽,进而合法化或者未能合法化?在此过程中,电视剧扮演着怎样的文化角色。第三,彰显社会冲突与抗争。转型中的中国社会充斥着各种政治经济矛盾、社会冲突、意识形态与文化张力,这些如何在电视剧的生产、流通与消费过程中被体现或者遮蔽?”^①毫无疑问,这里提出的研究中国电视剧所要解决的三个理论层面的问题,是很有现实意义与理论价值的。《蜗居》中的郭海藻与男朋友小贝,即已萌生阶级意识,而不是阶层意识。在《蜗居》的第三集里,郭海藻说自己是被剥削阶级,被她的公司老板像榨甘蔗一样榨干了,老板陈寺福驾驶的奥迪豪华车就是榨取自己创造的剩余价值买的。小贝则干脆将自己的老板与郭海藻的老板直接看成残酷剥削的资本家。这虽然是剧中人物之间的玩笑话,但也振聋发聩。中国社会的阶级分化还有待于进一步观察,因此本文采用弱于阶级概念的阶层概念进行分析。

改革开放后,中国社会出现了许多不能或很难用传统阶级概念来概括的社会群

^① 赵月枝、吴畅畅:《大众娱乐中的国家、市场与阶级——中国电视剧的政治经济分析》,《清华大学学报》2014年第1期。

体。就城市来说,社会分化中出现了各类管理者群体、专业技术人员群体、办事员群体、自雇佣者群体等,寻求更加合适的、更有概括力并且又能包容阶级概念内容的范畴就历史性地落到了阶层范畴身上^①。在已见的有关分析中,包括城市在内的中国社会已经分化出的阶层,可以大致区分为上层、中层和下层。中国当下社会的上层,是权贵阶层与富人阶层;中层是各类普通知识分子、各类城市白领,等等;下层是普通工人、农民和其他各种社会身份的贫民,当下流行语中的“炮灰”、“草根”、“打工者”、“北漂”、“蚁族”,等等,大都可以归入社会下层。在最近几年的都市家庭伦理剧中,中国城市社会的上层、中层和下层都有所表现,如电视剧《野鸭子》就对中国当下社会逐渐分化出的上、中、下三个阶层的生活都有所表现。剧中女主角招弟(绰号野鸭子)在故事开始时是乡村女孩,其生母早年离婚弃女出国,后来嫁入豪门,成为港资荣城地产的总经理;其生父方浩是普通市民。与生母生父相认后,招弟由野鸭子变成了白天鹅,从社会底层跃升到社会上层,也随之从破旧的乡村老屋、租住的城市阁楼搬入豪华别墅。电视剧《裸婚时代》、《穷孩子富孩子》、《新上门女婿》、《小爸爸》等对上、中、下三个阶层的生活也都有所表现,只是不再简单挪用“丑小鸭”、“青蛙王子”之类的故事结构而已。

都市家庭伦理剧以叙事空间并置的方式,将已然分化的社会阶层彰显在观众眼前,其所产生的观赏效果,表面上看有可能引起阶级意识的重新觉醒与阶级之间的对抗,但实际效果恰恰相反,所引导的是对社会阶层分化的认同,并把向上一个阶层奋斗视为“正能量”。正如“空间理论”奠基人亨利·列斐伏尔提出的“社会空间”概念所洞悉的那样,社会空间与社会生产是辩证统一的,空间就像资本、货币和商品一样,已经成为社会的产物,并直接参与了生产与再生产的过程。空间不再是生产的结果,它是社会生产关系的基础和前提。空间由社会生产,同时也生产社会^②。都市家庭伦理剧以一种形象生动的方式完成了对社会空间的重置与社会关系的再生产,进而实现对现实社会的涵化与辐射。

二、变异家庭结构,关注城市青年的新变化

在最近几年的中国都市家庭伦理剧中,社会学意义上的核心家庭取代传统大家庭成为表现的主要对象。这与中国社会现代化、城市化转型的历史大趋势正相关。早在20世纪80年代初,费孝通就发现中国家庭结构变动的核心化趋势越来越明显^③。改革开放以来,中国家庭的规模与结构在市场经济和计划生育政策的推动下不断发生变

① 郑杭生:《我国社会阶层结构新变化的几个问题》,《华中师范大学学报》2002年第4期。

② 参见包亚明编著《现代性与空间的生产》(上海教育出版社2003年版)的有关论述。

③ 费孝通:《三论中国家庭结构的变动》,《北京大学学报》1986年第3期。

迁,呈现出小型化的趋势。而最近的研究则进一步指出,中国当下社会的家庭结构已发生了深刻的变化:从家庭结构类型来说,家庭结构进一步往核心家庭方向发展,从代际关系来说,家庭结构由过去的父子轴(或者说亲子关系)往夫妻轴(或者说夫妻关系)转化,老人的权力与地位逐渐衰落,夫妻的权力与地位逐渐上升^①。都市家庭伦理剧在把握家庭结构变迁的趋势的同时对其进行了艺术加工和反映,能够引起广泛的社会反响与精神共鸣。

中国社会核心家庭的标准结构是一对夫妇加子女,其变异结构很多,有夫妇核心家庭(夫妻二人)、缺损核心家庭或称单亲家庭、扩大核心家庭(夫妇及子女之外加未婚兄弟姐妹)等^②。这些家庭结构特别是变异家庭结构的具体形态及其面临的各种现实问题,正是最近几年都市家庭伦理剧的题材来源与表现对象。在所有变异家庭结构中,以缺损核心家庭亦即单亲家庭、“复合家庭”等作为表现对象的都市家庭伦理剧有不断增多的趋势。

在最近几年的都市家庭伦理剧中,剧情涉及单亲家庭的电视剧有《单亲妈妈的苦涩浪漫》、《待嫁老爸》、《小爸爸》、《咱们结婚吧》、《虎妈猫爸》,等等。这些电视剧都以较多的篇幅叙述单身父亲或单身母亲的故事。在不同年龄不同社会身份的单身父亲或单身母亲中,又以“80后”乃至“90后”居多。单亲家庭增多的原因是多方面的,如婚前性行为、婚外恋、离婚等,而造成这些现象的原因,则是改革开放以来中国社会从传统向现代转型,人们的道德观念、家庭制度与婚姻关系发生了前所未有的变化。与学界对单亲家庭的研究对象基本一致的是^③,都市家庭伦理剧反映的单亲家庭同样以城市离异单亲家庭为主。换句话来说,学界所关注的城市离异型单亲家庭问题,都市家庭伦理剧以一种更加形象、生动,甚至是放大化的方式进行了表现。从《牵手》中的夏晓雪与钟锐的婚姻危机,到《中国式离婚》的离婚既成事实,再到《婚姻保卫战》杨丹的离婚又结婚,都市家庭伦理剧以深度反省与检讨的方式对都市婚姻尤其是离异现象进行了长期的观察和表现。

在最近几年的都市家庭伦理剧中,剧情涉及“复合家庭”的电视剧有《家有儿女》、《前妻的车站》、《前妻回家》、《家常菜》、《家的N次方》、《野鸭子》、《养父的花样年华》,等等。这里的所谓“复合家庭”,不是指通常意义上的同一血缘关系的多代同堂的家庭,而是指父亲或母亲携带子女再婚重新组合的家庭(如《家有儿女》、《家的N次方》、《野鸭子》)、因收养关系组成的无血缘关系的家庭(如《养父的花样年华》)、因其他特别因缘关系组成家庭(如《前妻的车站》、《前妻回家》、《家常菜》)等。这类电视剧中的主人公,大都是具有大爱的道德英雄,如《前妻的车站》中的前妻刘小站与第二任丈夫

^① 刘燕舞:《从核心家庭本位迈向个体本位》,《中共青岛市委党校青岛行政学院学报》2009年第6期。

^② 王跃生:《当代中国家庭结构变动分析》,《中国社会科学》2006年第1期。

^③ 参见陈芳《我国“单亲家庭”研究述评》(《西北人口》2008年第5期)的有关论述。

周勇、《家常菜》中的女婿刘洪昌、《养父的花样年华》中的养父郎德贵等；也有主人公是良心发现的忏悔者，如《野鸭子》中的周丽琴。这类超常组合的“复合家庭”，有一定的现实基础，但并不普遍。在过去年代，家庭的超常组合，其原因往往是家庭变故、贫困与灾难，如《家常菜》、《养父的花样年华》；在当下，家庭的超常组合，其原因往往是贫富的分化，超常组合的家庭常常是新崛起的富人家庭和权贵家庭，如《野鸭子》。

都市家庭伦理剧对缺损核心家庭亦即单亲家庭、“复合家庭”等变异家庭结构的表现，进行了适度的夸张，亦即再变异。都市家庭伦理剧变异家庭结构，其关注的重心是与这些变异家庭有密切关系的城市青年的人生与生活，试图以此及时表现城市青年的新变化。

在最近几年的都市家庭伦理剧中，城市青年的新变化之一是，学会“为人子”、“为人女”，由“啃老族”转变为“养老族”，担负起赡养老人的责任。在《和婆婆一起出嫁》、《我的丑爹》、《我的丑娘》、《嘿，老头！》等以缺损的老年人家庭为表现对象的电视剧中，城市青年在与老人的情感人伦关系上，都有一个由坏向好、由不善向善的转变过程。《和婆婆一起出嫁》中的吴涛和陈凝起初是“啃老族”，为了在城市购房，逼得在老家的单身母亲习兰花卖了房。在后来的一系列灾难性变故中，失去丈夫吴涛的陈凝，负起赡养婆婆习兰花的责任，并带着婆婆一起改嫁。《我的丑爹》中当演员的汪宝强嫌弃自己的农民父亲，来自香港的媳妇朱玉婷得知真相后却毫不犹豫地担负起赡养公爹的责任。《我的丑娘》中进城打工的王大春嫌弃自己的母亲长得丑，不愿意在公开场合一认自己的母亲，富商李建平将王大春的丑娘认成自己的亲娘，担负起赡养的责任。《嘿，老头！》中的海皮玩世不恭，与父亲关系紧张，离开单身父亲到外地工作；父亲得了老年痴呆症后，海皮幡然醒悟，回家担负起照料病父的责任。这类电视剧，讲述的是老人问题，但故事的主角是老人的青年儿女，表现出重建“孝文化”的一种努力。

城市青年的新变化之二是，学会“为人母”、“为人父”，担负起养育子女的责任。《小爸爸》中的于果，是一个汽车修理工，最初不知道自己与在美国的女朋友夏小白有了孩子夏天，当儿子夏天在母亲夏小白不幸离世后从美国到中国来寻找父亲，于果才知道自己有了儿子。在与儿子的朝夕相处中，逐渐建立起了父子亲情，并担负起养育儿子的责任，与儿子一起成长。《虎妈猫爸》中的毕胜男、罗素一心忙于自己的工作，把女儿交由爷爷奶奶带。不意爷爷奶奶溺爱小孙女，把小孙女带出了一身“公主病”，在各个方面都与同龄的孩子有了很大的差别。毕胜男决心担负起母亲的责任，把女儿接回来，由自己亲自带。为了教育好女儿，不让女儿输在起跑线上，毕胜男无所不用其极，在教育方法上也与丈夫罗素产生了严重的分歧。在一番曲折之后，毕胜男、罗素在教育女儿的同时，也在生活中教育自己，一家三口共同成长。这类电视剧，对中国的学校教育、家庭教育所面临的诸多问题进行了揭示，对城市青年父母如何担负起教育子女的责任表示关切。

城市青年的新变化之三是,学会“为人妻”、“为人夫”,在艰辛的日常生活中重建爱情。赡养老人,养育子女,是城市中下层青年的人生难题,也是很沉重的现实负担。过重的生活负担,往往使城市青年夫妻之间发生情感危机与婚姻危机。《虎妈猫爸》中的毕胜男、罗素为了女儿的教育问题,闹到要离婚的地步。《双城生活》中的徐嘉惠、郝京妮,为了照顾分别居住在北京和上海的双方父母,在北京与上海之间来来往往,小夫妻间充满了矛盾。《裸婚时代》中的童佳倩、刘易阳为了爱情,尽管没车没房没存款,也毅然决然裸婚在一起;艰涩沉重的现实生活很快销蚀了他们的浪漫爱情,只得分手离婚。离婚后,渐渐懂得生活真谛的两个人,又重新走到了一起。概言之,这些剧中的城市青年男女,曾经有过浪漫的爱情,但并没有真正学会如何“为人妻”、“为人夫”,灰色的现实生活不仅销蚀了他们不堪一击的浪漫爱情,也使他们的小家庭很快走向解体。在充满矛盾、充满困难的日子里,这些青年男女因各种机缘,学会了生活,学会了真爱,学会了“为人妻”、“为人夫”,他们又将自己的爱情与核心小家庭重新建立在脚踏实地的现实生活之中,从而触摸到了人生的真谛。

城市青年的新变化之四是,学会“创业”和“敬业”。城市青年要真的做好“人子”、“人父”、“人夫”、“人女”、“人母”和“人妻”,需要一定的现实物质基础,这就要有自己的工作和事业,就要创业和敬业。《蜗居》中的郭海萍在买房的艰辛窘困中,逐渐找到了自己的生存之道,她辞去外企的文员工作,办起教外国人学中文的“海萍中文学校”。《虎妈猫爸》中的毕胜男、罗素,为了教育好女儿,他们相继辞掉原有的工作,办起了自己的城郊蔬菜企业。《小爸爸》中的于果,在舅子泰勒的帮助下,经营汽车修理厂,也有了事业。

包括城市青年在内的中国青年,特别是“80后”、“90后”青年,不论其处于社会上层、中层还是下层,是富裕还是贫困,他们都已开始成为中国政治、经济、文化、教育、艺术、军事、科技、管理、家庭等各个方面的生力军,“他们正在影响并改变中国当下的社会生活,不久的将来会决定中国社会的发展”^①。他们在上述四个方面的新变化,既有一定的现实性,也是中国都市家庭伦理剧在叙事想象中所建构的理想愿景。

三、追踪社会热点,制造流行话题

自《渴望》之后,都市家庭伦理剧迅速成长为最受欢迎的电视剧类型,不仅收视率节节攀升、社会反响热烈积极,专业奖项的评选也是表现不凡、褒奖甚多。究其原因,很重要的一点就是这些电视剧密切关注社会热点,制造流行话题。最近几年,中国都市家庭伦理剧所追踪的社会热点有住房、养老、婚姻、教育等问题。

^① 李兴阳:《人间正道与家国情怀——2010年中国电视剧综论》,《影视文化》(5),中国电影出版社2011年版。

在电视剧《贫嘴张大民的幸福生活》(1998)中,城市住房问题就已成为叙事的重要内容;电视剧《蜗居》则把城市住房问题制造成为流行话题,“蜗居”就是描述城市普通居民住房状况的最形象、最贴切的流行语。在计划经济年代,在传统住房体制下,个人接受单位的房屋供给与分配,随着国家住房体制改革的全面铺开,货币化购房成为个人获取住房的唯一路径。而大城市不断攀升、居高不下的房价就成为所有生活其中的人必须面对的挑战和压力,同时也成为都市家庭伦理剧创作的重要题材来源。《蜗居》围绕大城市住房这一核心议题展开叙述,以电视镜头客观呈现了房子与婚姻家庭、房子与爱情、房子与生活质量、房子与人的生存选择等一系列现实而残酷的问题。此后的《虎妈猫爸》、《二胎时代》等更是将房子与教育勾连,学区房成为获取优质教育资源的便捷通道,但同时也意味着高房价和激烈的竞争,意味着教育机会的不均等。

在住房成为整个社会关注的热点问题的同时,老人问题、养老问题也成了社会热点。在最近几年的都市家庭伦理剧中,剧情涉及老人问题的电视剧有《空巢》、《和婆婆一起出嫁》、《我的丑爹》、《我的丑娘》、《我和老妈一起嫁》、《家有一老》、《空巢姥爷》、《待嫁老爸》、《嘿,老头!》,等等。这些电视剧都以较多的篇幅叙述老年人的晚年生活,剧中的老人或丧偶或生病,从而陷入“黄昏恋”或“养老困境”之中。剧中老人家庭的变故,直接冲击的是其子女的核心家庭,从而引起两代人之间的各种矛盾冲突。这类剧目的增多,其原因是“中国社会正在快速步入‘老龄社会’”,老年人的养老问题、情感问题,正在成为“未富先老”的中国日益严峻的社会问题。

与住房问题、老人问题、养老问题等纠结在一起的是城市青年人的爱情、婚姻和家庭问题。随着社会转型所带来的市场化价值取向、道德伦理观念的转变,诸多婚姻新现象与新问题不断出现。其中,最为突出的有“剩男”和“剩女”问题、“闪婚”和“裸婚”问题、“婚外情”和“离婚”问题,等等。

在最近几年的都市家庭伦理剧中,以“剩男”、“剩女”为题材的电视剧在不断增多,有影响的电视剧有《大女当嫁》、《一一向前冲》、《单身公主相亲记》、《单身女王》、《钱多多嫁人记》、《剩男相亲记》、《大男当婚》、《咱们结婚吧》、《胜女的代价》等。所谓“剩男”、“剩女”是指大龄未婚男女青年。城市不少大龄青年男女的婚姻成为难题,不只是当事人的个人问题,而是一个需要关注的社会问题。城市“剩男”、“剩女”多为白领,有些已属中产阶层。他们之所以被“剩下”,有他们个人的原因,也有工作压力、收入水平、房屋价格、婚姻家庭观念、性别歧视等社会性的原因。电视剧《大女当嫁》、《咱们结婚吧》等将“剩下”的原因更多归结为个人,如“剩女”姜大雁(《大女当嫁》)找不到中意的男人,其原因被叙述者归结为她的“眼界高”,对爱情有不切实际的要求,等等;再如,果然(《咱们结婚吧》)到36岁还没有结婚,成为“剩男”,其原因是“他得了恐婚症”,而得恐婚症的原因则是“他父母婚姻不和谐”。电视剧讲述“剩男”、“剩女”的情感故事,使其成为社会关注的问题,却又将问题的原因更多归结为“剩男”、“剩女”们的个人原因,从

而遮蔽了问题的真相。

在最近几年的都市家庭伦理剧中,与城市青年婚姻问题有关的热点题材就是城市青年的“闪婚”和“裸婚”,如电视剧《闪婚》、《裸婚时代》、《裸婚以后》等。“闪婚”一词因电视剧《闪婚》的热映而成为流行词汇。《闪婚》一剧形象生动地叙述了谷峰与韩金贝“闪婚”的起因、形式、过程与结局,也用视觉化的方式表达了对“闪婚”现象的思考。如果说“闪婚”闪的是时间,反映的是情感基础的匮乏,那么“裸婚”裸的则是空间,反映的是物质基础的匮乏。《裸婚时代》中不顾双方父母反对,毅然决定“裸婚”在一起的刘易阳和童佳倩,当十年爱情面对“一地鸡毛”的家庭生活,没有任何物质基础的“裸婚”自然承受不起日常生活之重,两人的婚姻宣告结束。“闪婚”与“裸婚”都是“匮乏的婚姻”,电视剧不约而同地选择了结局的辗转与反复,表达了对婚姻“新现象”的疑虑、反思与劝喻。

在最近几年的都市家庭伦理剧中,有关婚姻问题最持续最抢眼的关注莫过于“离婚”与“婚外情”。近些年引起社会舆论广泛关注和深度共鸣的电视剧,如《牵手》、《中国式离婚》、《婚姻保卫战》、《蜗居》、《空镜子》等,都将“离婚”或“婚外情”问题作为叙事重点予以了聚焦和表现。“离婚”与“婚外情”是婚姻失范的典型表现。社会转型与结构变迁带来的婚姻家庭结构的断裂与失衡,在城市社会中尤为醒目。都市家庭伦理剧对此种失范现象的艺术化表现,其意旨是复杂的:一方面折射出婚姻失范现象的常态化趋势,表达出对传统婚姻家庭观念的肯定与反思;另一方面,也显露出中国当下社会对此类现象更加开放的认知与包容。

随着城市规模的急剧扩张,激增的城市人口与有限优质的教育资源分配不均的矛盾日益凸显,教育问题成为继住房、养老和婚姻问题之后,都市家庭伦理剧又一重点关注的议题。近些年热播的电视剧,如《虎妈猫爸》、《二胎时代》、《婆婆来了》、《蜗居》、《家有儿女》、《穷孩子富孩子》、《蚁族的奋斗》、《小爸爸》、《夺爱》等都或直接或间接地表现了教育问题。电视剧所反映的教育问题也是复杂多样的,有近些年社会高度关注的人托难、择校热、学区房等,如《虎妈猫爸》就将择校与学区房集束在一起;有高等教育由精英教育向大众教育的转变问题,如《蚁族的奋斗》;有不同教育观念的冲突问题,如《夺爱》、《家有儿女》等。

此外,都市家庭伦理剧还以一种隐蔽叙事的方式反映了贫富差距、城乡差距、阶层分化、官员腐败等敏感问题。只是,面对这些敏感问题,都市家庭伦理剧选择了一种更委婉、更曲折的方式来表现。

四、结语

新世纪中国都市家庭伦理剧将“现代化”与“景观化”的都市“人文地理空间”和社会空间并置,以其差异来隐喻社会阶层的分化;通过对家庭结构,特别是变异家庭结构

的具体形态及其面临的各种现实问题的聚焦与表现,反映城市青年的新遭遇与新变化;密切关注和追踪住房、养老、婚姻、教育等社会热点问题,表现出强烈的现实关切与人文关怀。

但是,更进一步分析会发现,都市家庭伦理剧所运用的这些新策略及其现实关切,无法抹去其基于商业利益考量的功利色彩,及其迎合主流意识形态、巩固传统文化道德的潜在意图。正如有学者指出的,对于电视剧行业而言,商业化和社会化生产创造了新的包容与排斥模式,电视剧成为重要的型塑政治、经济、社会和符号权力的媒介^①。都市家庭伦理剧通过型塑一个社会安定有序、城市繁荣发展、人民向善行善的中国社会,实现了对主流意识形态的巧妙印证与隐蔽叙事。所以,电视剧里的婚外情注定是悲剧结局,腐败官员也只能是悲剧下场,而高考则具有不可替代的公平性与必要性,好人也注定必有好报。

都市家庭伦理剧对主流意识形态和传统道德观念的印证式叙事,缘自单一的因果思维逻辑。其以社会占支配地位的观念为因,以电视剧编制的故事为果,将电视剧中人物故事和矛盾冲突的设计服务于印证主流观念的目的,具有明显的教化色彩。

印证式叙事和鲜明的教化色彩,使得都市家庭伦理剧必须钝化矛盾,消解冲突,将叙事视角仅限于家庭内与人际间,缺乏宏阔的关照视野和分析眼光。城乡分野、贫富悬殊的叙事空间的并置,以一种传递正能量的方式暗示了个人奋斗的美好愿景,却掩盖和削弱了阶层分化背后的制度设计缺陷与结构性剥削问题。同样,家庭结构变异所带来的现实问题,绝非某一个人或某个家庭的单一因素使然,而是烙下了转型与重构这一深刻的社会印记,电视剧不应仅予平面化、特殊化的表现,而是应向纵深拓展,映照更广阔、更普遍的社会历史背景。而城市社会中备受关注的住房、养老、婚姻和教育等问题,更是社会不同发展阶段出现的特定社会问题的缩影。只是,都市家庭伦理剧在运用一系列的叙事策略对其进行表现的过程中,将城乡分野、阶层分化、贫富悬殊、社会资源分配不均等问题通过电视剧的创制予以巧妙钝化,化解和剥蚀了现实矛盾的尖锐性与激烈化。

此外,都市家庭伦理剧还表现出越来越琐碎化与娱乐化的叙事趋势。日常生活的诸多细节如买菜做饭、清洁打扫,在电视剧里事无巨细一览无遗。而过多的琐屑、零碎、片段的个体和家庭生活记录,遮蔽的是完整、全面、深入的社会场景变迁,对个人和家庭生活碎片的过多关注必然会转移对社会、国家、民族宏大议题的审视,而恰恰是后者,无论电视剧还是现实,都需要投以更多精力与关注。

〔作者单位:武汉大学新闻与传播学院〕

^① 赵月枝、吴畅畅:《大众娱乐中的国家、市场与阶级——中国电视剧的政治经济分析》,《清华大学学报》2014年第1期。

新世纪中国家庭伦理剧的伦理道德观念*

秦香丽 徐启达

摘要:新世纪中国家庭伦理剧取得了令人瞩目的发展,呈现出许多不容忽视的新质。它聚焦于当下中国从传统到现代的伦理变迁以及二者之间的纠葛与交融。具体表现在三个方面:第一,“尽忠”与“尽孝”,即拥有现代意识的中国国民,对家庭的责任、父母的关爱与对国家的忠诚可以有机统一起来;第二,“民生”与“民权”,即在坚持国家至上的原则的同时,肯定国民世俗生活的权利,关注他们的日常生活百态;第三,人伦之和,即面对世俗中国的种种乱象,呼吁美好人性与道德良知,追求家庭与社会的共同和谐。

关键词:新世纪 家庭伦理剧 伦理道德 变迁

新世纪以来,中国社会的现代转型不断加速,在这一历史文化语境中产生的家庭伦理剧,取得了令人瞩目的发展,呈现出许多不容忽视的新质。就伦理道德观念而言,主要聚焦于伦理道德在当下中国从传统到现代的变迁,以及在此过程中,传统与现代的纠葛与交融。具体体现在以下三个方面:第一,“尽忠”与“尽孝”,即在家国分离的历史语境中,拥有“民主、平等”等素质的现代中国国民,对家庭的责任、父母的关爱与对国家的忠诚可以有机统一起来;第二,“民生”与“民权”,即在坚持国家至上原则的同时,肯定国民世俗生活的权利,关注他们的日常生活百态;第三,人伦之和,即面对世俗中国的种种乱象,新世纪家庭伦理剧呼吁美好人性与道德良知,追求家庭与社会的共同和谐。

一、“尽忠”与“尽孝”

“忠孝思想”乃传统伦理的核心内容之一。它主要有两个向度:“忠”侧重于国家层面,强调的是“臣对君”、“个人对国家”的绝对服从;而“孝”指的是家庭层面,强调子辈对父辈的尊敬、顺从以及侍奉之举。两者均要求对“权威”的绝对尊崇,因此,封建伦理虽强调“家国同构”,却并不能从根本上解决二者之间的冲突,遂有“忠孝不并”、“忠孝不能两全”的说法。在新的时代语境下,忠和孝的内涵发生了很大的变化,前者已经从

* 本文系国家社科基金艺术学项目“新世纪中国电视剧与民族国家想象”(编号 10BC024)阶段性成果。

政治层面的“为国尽忠”转换成为社会发展层面的“尽职尽责”，后者则从对父辈权威的服从转化为对父辈的尊敬与理解。在这个意义上，忠孝是可以两全的，完全可以同时做到“尽忠尽孝”。

新世纪家庭伦理剧，既注重传统的孝悌观念，也推崇新型的孝道观念。因此，我们既可以看到《大宅门》(2000)、《乔家大院》(2006)、《家》(2007)、《闯关东》(2008)中对传统孝伦理的坚守，也可以从《家有儿女》(2005)、《我的丑娘》(2008)、《我的儿子是奇葩》(2014)中看到，孝伦理在新的时代语境下所悄然发生的变化。

在中国长达数千年的封建历程中，孝伦理并非一成不变，但其核心要义——“强化父权”、“老年本位”、“代际不平等”的观念始终存在。这种等级制的孝道观念在很大程度上导致了年轻人的人生悲剧，特别是爱情悲剧。《大宅门》中白景琦与杨九红的婚姻始终得不到其母的承认，杨九红终身不能进入白家，亲生骨肉也被抢夺。《闯关东》中朱传武与谭鲜儿的爱情经历过生与死的考验，但因谭鲜儿曾与傻子结亲，不能进入朱家大门。为遵父命，传武先与秀儿结婚，又与鲜儿私奔，最终造成了三人的悲剧命运。《乔家大院》中乔致庸与江雪瑛虽相爱，却不能长相厮守。双方为了拯救各自的家庭与他人成亲，留下了终身的遗憾。这些爱情悲剧渲染刻骨铭心的爱情与绵绵无尽的遗憾之间的反差效应，以此对传统孝道观进行颠覆、解构和重构。但新世纪以来的部分家庭伦理剧，却仍秉承传统的伦理价值取向。其根源在于，新的历史背景下，人们重新开始重视孝道。在此以巴金小说《家》的改编为例，作简要分析。在巴金的《家》中，“家”乃封建场所，它所演绎的故事与“五四”语境相契合，主题是“出走”，是对“家”的决绝与反抗，是对家庭专制导致婚姻悲剧的抨击。但在电视剧《家》中，历史的时空依旧，但已在最大程度上弱化了“家长制”的权威。高觉新在爱情与家庭难以共存的情境下，对妻子瑞珏和恋人梅芬均有承诺，且他始终没能放弃对“家”的责任。在倡导现代伦理的今天，传统的孝道观念固然遇到了困境，但它不可能从我们的日常生活消失。诚如巴金所意识到的：“那是在过去发生的事情，至于今天，那更明显，我的作品已经完成了它们的历史任务。让读者忘记它们，可能会更好一些。”^①的确，在新的时代语境下，家长制已形同虚设，并不对子女构成绝对的威慑力，反过来，恰恰是子女的人生境遇及价值选择规约着老年人。因此，对孝的强调，势在必行。况且，面对空巢老人的孤独灵魂，没人能心安理得。在电视剧《有你才幸福》中，作为新时代的青年人，祺顺芳姐弟对父亲祺瑞年的黄昏恋从不赞成到赞成，固然有价值观念碰撞之后的妥协，但更多的是对父亲的理解和孝道的回归。

在市场经济时代，中国社会的家庭结构与家庭关系都发生了巨大变化，传统的几代同堂的大家庭逐渐被三口之家的小家庭所替代，“父子伦理”逐渐让位于“夫妻伦

^① 巴金：《〈家〉重印后记》，人民文学出版社1981年版，第385页。

理”,反哺之恩让位于对下一代的培养,家庭成员内部的矛盾也日益增长,加上人口老龄化、空巢老人等社会现象的大面积发生,使得我们开始重新审视孝文化。这就是大量的新世纪家庭伦理剧注重“回家”,呼吁“孝道”,回归传统伦理的重要原因。

当然,“回家”、“回归传统”并不意味着现代伦理的无法建立。事实上,今天的孝道观念发生了很大的变化,它摈弃以父母为中心的行为规范和以取悦父母为最终目标的原则,强调子女的独立人格以及基于平等原则之上的对父母、长辈的尊重,并以家庭的和谐为最终目标。《我的儿子是奇葩》诠释了新的社会语境下家长制权威的撼动和孝道观念的变迁。作为“北漂”一族,楚汉民在北京难以立足,事业无成、爱情无望,却要承受来自有着“北京情结”的母亲的压力:找一个真正的北京姑娘,在北京安家。为此,他采用“瞒和骗”的方式安慰母亲吕跃,违规借住业主房子,央求同事林畅假扮女友,伪造名片,从而打造一个事业有成、爱情美满的有为青年形象。暂居北京逼婚的吕跃目睹儿子的种种不易,终于开始接受儿子的“不完美”,明白多年来自己的期望给儿子带来的无形压力,真诚地给儿子道歉:“你是一个特别孝顺的孩子,妈可能是对你要求太高了,给你好些压力”,“以后咱们家你就是顶梁柱,我跟你爸爸做小孩,你做家长”。“换位思考”带来的是楚汉民的坦诚和家庭的其乐融融。在这里,“母慈子孝”,但又不是传统的专制与愚孝。《家有儿女》则一开始就解构了传统家庭关系的血缘基础,夏东海与刘梅重组家庭,他们与对方的子女建立起一种超越血缘的新型关系。这主要体现在夏东海身上。夏东海是一个“理想父亲”,他能站在孩子的立场上思考问题,甚至还童心未泯地与孩子打成一片,成为他们成长路上的知心朋友和精神导师。而刘梅身上虽有传统家长的色彩,但更多的是民主色彩。正因为如此,他们的子女小雪、小雨与刘星才会敞开心扉,为父母分忧解难,一家人才能和谐温馨。这个家庭既没有传统家庭的“家长制”,亦不像西方所一味倡导的“自由”,而是尊重爱护与严格要求相统一,是传统与现代的相互融合。

与孝紧密相连的忠在社会转型的今天也发生了很大的变化,它虽剥离了家和国之间的胶着状态,但仍然强调对国家的忠诚,强调国家利益。梁启超在对伯伦知理的《国家论》中的“爱国主义”思想进行阐述时,突出其主张之一“国家至上”,即在“国家”遭遇重大变故时“要以国家利益为重,‘不可不牺牲个人以利社会,不可不牺牲现在以利将来’”^①。在那个“国将不国”的特殊年代,梁氏认为“爱国主义”之于个人和民族都有着非凡的意义。正因为如此,在那个战火连天的岁月,无数的华夏儿女浴血奋战,舍己救国。即便是在现今的和平年代,这种精神仍时刻鞭策着每一个中国人。为了国家的利益牺牲个人从而拯救更多同胞的公民精神,依旧是当下弘扬的主旋律精神,也是电视

^① 梁启超:《进化论革命者领德之学说》,《饮冰室合集·文集(12)》第2册,中华书局1989年影印版,第79页。

剧这种大众文化艺术的叙事主题。如《乔家大院》(2006)、《闯关东》(2006)等史诗型家庭伦理剧,反映了在战火纷飞、动荡不安、民众备受欺凌和压迫的岁月里,杰出的中华儿女都在为国家的前途命运奋斗;又如在反映现当代生活的《无悔的忠诚》(2004)、《潮起潮落》(1992)、《老马家的幸福往事》(2010)等电视剧中,亦可见到在国家需要的“特殊使命”下,华夏儿女依旧以国家利益为重的国民精神。

电视剧《闯关东》,在充分彰显孝悌为先、和睦为贵等中国传统儒家道德文化的同时,洋溢着国家至上的民族大义。主人公朱开山集仁、义、礼、智、信、勇、武于一身。这个有着“大英雄”称号的人,绝大多数时间和寻常百姓一样,以买房置地,创下一份家业为人生理想。因此,他可以冒死从老金沟运回黄金,可以为了保住收成,逼自己的二儿子朱传武娶他不喜欢的女人,甚至为了守住“山东菜馆”将自己的三儿子朱传杰赶出家门。但在个人利益与民族、国家利益发生冲突时,朱开山拍案而起,以民族大义为己任。最为典型的是与日本人争夺“山河煤矿”一事。起初朱开山竭力反对,但后来明白若国人不开采,就会落入日本人之手。于是,他不仅同意以“山东菜馆”作抵押,还嘱咐儿子朱传杰与其合伙人潘绍景前往山东老家筹借钱款。煤矿成立后,由于日本人森田大介及关东军的横加干涉,煤矿经营日益惨淡,即便如此,朱开山宁愿让自己的资金付之一炬,把煤矿炸掉也不留给日本人。在民族大义面前,朱开山既可以大义凛然,主动请缨,欲与日军决一死战,并倾囊相助慰问前方将士,也可以大义灭亲,与自己的儿子朱传文决裂,对得起“大英雄”这个称号。

如果说《闯关东》反映了动荡年代,中国人以国家利益为上的国民精神,那么,《老马家的幸福往事》乃时下身为国民的个人以国家利益为重的典范之作。剧中主人公马鸣的父亲马一毛一再强调自己祖上是“山东倔县耿庄”的,要求孩子们做一个好人,做一个倔强、耿直的好人。马鸣谨记父亲教诲,终于官至副区长,且不辱使命,以身作则,依法办事,为了国家利益敢于“大义灭亲”,做了一个实实在在的“好人”,“拆迁”事件和“惩处黄爱国”即例证。马鸣的老家要拆迁,大家都要做“钉子户”不愿搬,便与前来强拆的人发生了冲突。马鸣的好友因误伤强拆人员而被警方拘留,弟弟马风为之求情,马鸣却告诉马风兄弟义气不能代替法制。在马鸣的中肯劝说和以身作则之下,众街坊邻居打消了对拆迁的诸多顾虑。与“拆迁”事件相比,“依法惩处莫文辉与黄爱国”的事件更显示了马鸣以国家利益为重的人生原则。前者可能仅涉及亲情,后者则更为复杂。黄爱国既是马鸣妻子的表哥,又是马鸣的同窗挚友,更是马鸣仕途的领路人,可以说没有黄爱国,就没有马鸣的今天。然而,在亲情、友情、道义与法律公正及国家利益面前,马鸣选择了后者。电视剧借马鸣的选择表明,只有以集体利益和国家利益为重,才能立于不败之地。

“忠孝不能两全”的说法广为人知,在传统伦理体系中,“尽忠”与“尽孝”之间的矛盾犹如“鱼与熊掌二者不可兼得”,因此,在传统社会,臣子往往会选择“尽忠”,为朝廷

效力，舍小家为大家，因为它符合了国家利益至上的原则以及“家国同构”的伦理体系。时至今日，“家国分离”已成事实，但“忠孝”是可以两全的。尽管军人、干部等职业属性决定了他们必须选择“为国尽忠”，但总体上来讲，对国家的忠诚，将个人纳入现代化建设中，是现代伦理意义上的“忠”的应有之义，电视剧《金婚》（2006）就很好地诠释了这一意涵。《金婚》将个人的婚姻史与国家、民族的发展史融合在一起。不管是“反右”、“大炼钢铁”，还是“三年自然灾害”时期，该剧始终围绕着“国”与“民”的关系展开。支援“三线”是其中最为典型的一个情节。“文化大革命”开始后，工厂瘫痪，使得佟志空有一身抱负却无处施展，加上已届不惑之年，却终日纠缠于家庭琐事，于是，他意志消沉，悲观失望。“支援三线”让佟志看到了“四十而立”的可能性，找到了重新振作的理由。但“支援三线”就意味着抛家舍业，将家庭的重担丢给妻子文丽一人。上有八十岁老母，下有嗷嗷待哺的幼子，还有三个年幼无知的闺女，在这种情况下，文丽的坚决反对是情有可原的。佟志最终踏上了西去的列车，这里面固然有家庭矛盾激化、大庄等人的刺激，但更多的是出于个人发展前途的考虑。“国与家有着天然的联系，国是家的放大与延伸，家是国的缩影”^①，佟志为了国家而舍自己的“小家”，表面上看来，是“忠孝不能两全”的体现，实则不是，他将个人视为现代化建设的一分子，将家庭利益与国家利益结合起来，且在追求国家利益的过程中实现了个人利益。

概言之，在新世纪家庭伦理剧的忠孝关系表述中，既提倡个人为本，又不否认国之重要性以及国家利益至上的原则。在国与家的关系上，依然强调家庭利益必须服从国家利益，在此前提下，人们有机会谋求个人与家庭的发展，从而解构了传统的家/国对立。在家庭内部则以平等为基础，摒绝自私自利，奉行理解与互助，以此赋予忠孝以具有时代特色的新的内涵。

二、“民生”与“民权”

在 19 世纪末 20 世纪初，梁启超就注意到国民在国家中的重要地位。在卢梭（Jean-Jacques Rousseau）的民约论等观点的基础上，他提出了三点思想：国民主体；主权在民；“新国”必先“新民”。其中，主权在民强调的是国家必须保护国民的权利，特别是“自由、平等”等天赋人权以及世俗生活的权利。这是因为国家是“由人民合意结契约而成立”^②的，国家主权就是全体国民“公意”的体现，当然也只能由国民来掌握。依照卢梭的意思，主权是至高无上的，不可让渡也不可分割。“民权兴，则国权立；民权灭，则国权亡”^③。主权既然在民，“国家之职务”就在于“保护国民权利”，“国家之所以

^① 曹书文：《家族文化与中国现代文学》，中国社会科学出版社 2002 年版，第 34 页。

^② 梁启超：《国家思想变迁异同论》，《饮冰室合集·文集(6)》第 1 册，中华书局 1989 年影印版，第 19 页。

^③ 梁启超：《爱国论》，《饮冰室合集·文集(3)》第 1 册，中华书局 1989 年影印版，第 73 页。

立,亦不外为人民保安全谋安全耳。……国家不为民保,不为民谋,是之谓失国家之义务”^①。这也就意味着,“国民”应从国家这一宏大话语中分离出来,拥有自己的主体性和追求个人价值的权利。而新世纪的家庭伦理剧,在叙述个人与家庭、个人与国家、个人主义与民族主义等之间的关系时,更乐于在国民日常生活的叙述中,将安享世俗生活的“民生”转喻为“民权”,从而呈现出叙事价值取向的世俗化。

对“个人”的强调,始于“五四”时期。郁达夫在《中国新文学大系·散文二集·导言》中说:“五四运动的最大成功,第一要算‘个人’的发现。从前的人,是为君而存在,为道而存在,现在的人才晓得为自我而存在了。”^②在这一时期,“个人主义”的呼声甚高,肯定“个人”、“个体价值”,并将“国家”、“民族”、“家族”视为“个人”的对立面,以期彻底地确保“个人”的独立地位。但此后,具有精英意识的“个人主义”话语逐渐式微,取而代之的是政治话语的“一统天下”,特别是1949年后近三十年的时间,政治意识形态下的中国毫无“个人”与“个人价值”可言。20世纪80年代以来,中国结束了以政治为主导的“政治型社会”,进入以经济为中心的“经济型社会”和“市民社会”。“宽松的环境与市场经济的确立也给思想解放创造了必要的空间,人们的自由意识与主体意识得到了前所未有的张扬”^③,宏大叙事、崇高、神圣等意义均被瓦解,公众关注的核心从政治社会领域转向私人领域。部分家庭伦理剧也卸下了政治教化的功能,开始关注被遮蔽的私人空间和日常生活,在对人生世相的呈现中发掘“人”的基本需求,打破了“家庭”、“社会”作为价值单位的神圣性,注重家庭成员的个体价值及个人权利。

在这个过程中,20世纪90年代初的《渴望》具有里程碑的意义,它标志我国的电视剧从宏观的、国家的、民族的叙事转向具体而微的家庭的、个人的、日常生活的叙事。此后,关注日常生活的家庭伦理剧逐渐增多,出现了诸如《一声叹息》(2000)、《让爱做主》(2000)、《中国式离婚》(2004)、《牵手》(2007)、《金婚》(2007)、《蜗居》(2009)、《婚姻保卫战》(2010)、《辣妈正传》(2013)、《第二十二条婚规》(2013)等关注私人领域内的家庭危机及情感纠葛的电视剧,也出现了诸如《老大的幸福》(2010)、《老马家的幸福往事》(2010)、《有你才幸福》(2013)等追求个人幸福权利的电视剧,以及诸如《奋斗》(2007)等关注青年成长、奋斗的电视剧,更有《小儿难养》(2013)、《断奶》(2013)、《孩奴》(2013)、《虎妈猫爸》(2015)等关注育儿、不同教育理念的电视剧。在这些电视剧中,日常生活获得了本体性地位,而根源于日常生活的情感与诉求都得到了充分肯定,特别是人们的世俗欲望(物欲和情欲)及幸福权利。如编年体史诗剧《金婚》,讲述了1956年至2005年之间佟志与文丽的爱情、婚姻生活。二人生活中的前二十二年正是“日常生活”遭到压抑和贬斥的时代,但该剧弱化了政治背景,仅仅关注普通人在政治

^① 梁启超:《商会议》,《饮冰室合集·文集(4)》第1册,中华书局1989年影印版,第2、6页。

^② 郁达夫:《中国新文学大系·散文二集·导言》,良友图书印刷公司1935年版,第5页。

^③ 李红春:《当代中国私人领域的拓展与大众文化的崛起》,《天津社会科学》2002年第3期。

型社会中的生命历程。即便是“文革”时期，我们也看不到剑拔弩张的阶级斗争，仅有大庄跟着红卫兵大串联游山玩水，佟志夫妻被红卫兵羞辱、支援“三线”等几个情节，剩下的就是夫妻矛盾、婆媳矛盾、邻里矛盾，以及柴米油盐的日子。诚如第五十集中所说：“半世纪牵手，养儿育女柴米油盐……；五十年同心，事业家庭酸甜苦辣……”

家庭伦理剧一个重要的特色就是家庭场域内的冲突，包括夫妻、婆媳、兄弟姐妹之间的矛盾，且以夫妻情感纠葛最为典型。毋庸置疑，情感纠葛本身的私密性决定了它在进入公众视野时必须加以“伪装”，即便是在“五四”时期，情感话题也与“启蒙”主题紧密相连。但在新世纪的家庭伦理剧中，情感纠葛堂而皇之地出现在大众视野内，且摒弃了宏大主题与精英意识。如滕华涛执导的《蜗居》，几乎涵盖了当下中国的所有元素：高房价、就业难、婚外情、贪污犯罪、爱情选择与婚姻危机等。在诸多元素中，《蜗居》突出了“高房价”和“婚外情”。其实，这两个元素均涉及一个问题，即当下青年人如何在大城市生存的问题，他们绝大多数受过高等教育，有着较高的文化品位和人生追求，然而，大城市的生活压力无处不在，使得他们难免心理失衡。剧中的海萍与海藻是一对姐妹，海萍是海藻的“母亲”和成长的“引路人”。表面上看来，海萍用双手创造了自己的幸福，与海藻做小三的捷径人生形成对比，一喜一悲。实际上，二人对物质生活的追求，对爱情、婚姻、幸福的理解并没有本质的不同，或者说，后者的价值观和人生观是由前者所塑造的。海藻的人生选择均受到海萍的影响，或是接受海萍的意见或是为了解决海萍的危机。当然，该剧并没有过多的道德审判，只是尊重个体生活的选择和权利。

追求世俗幸福的权利必须依附于政治权力的表达的时代一去不复返，“平民意识”取代“政治意识”，成为新世纪家庭伦理剧的重要的文化立场和价值立场。“一己之幸福”或曰个体的幸福不再是整个社会的话语场，也不再是政治修辞意义上的幸福，而是每个人自我价值的一部分。2010年的荧屏双璧《老大的幸福》和《老马家的幸福往事》即体现了这一观点。《老大的幸福》围绕一家人不同的生活观念和幸福观念展开，这里既有追求物质幸福，以经济利益衡量一切的幸福观（二弟傅吉安），也有迷恋权力，追求仕途亨通的幸福观（三弟傅吉兆夫妇），还有以嫁入豪门为人生幸福的四妹，但他们的幸福最终都烟消云散，只有老大的知足常乐的幸福才是真正的幸福。而《老马家的幸福往事》讲述老马家三个子女跌宕起伏的人生，虽然都曾面临艰难的选择，但他们坚守人性的底线，追求平淡、质朴的幸福。该剧还设计了马一山、村长等利己主义的幸福观，他们混淆黑白，泯灭人性，最终葬送了自己的幸福。结合上述影视剧，我们很容易发现，幸福关乎物质，更关乎精神。2012年中秋、国庆双节前期，中央电视台推出了《走基层 百姓心声》特别调查节目——“幸福是什么？”采访的对象包括城市白领、乡村农民、科研专家、企业工人、农民工、拾荒者等在内的几千人。一时间，“幸福”成为风靡大江南北的热门词汇。“你幸福吗？”这个问题引发当代中国人对幸福的深入思考。另一个问题应运而生：“你说我幸福吗？”以事实的方式回避了问题本身，更以嘲讽

的方式给提问者重重一击。不管怎么说，国人对“幸福”、“幸福感”的关注热情急剧高涨，对建立在物质基础之上的幸福不断反思。这是因为我们已经基本上实现了物质层面的“幸福”（温饱），抑或说此岸的“幸福”，但彼岸的“幸福”和精神层面的“幸福”仍远未实现。因此，新世纪的家庭伦理剧才会对“幸福”的伦理内涵极为看重，它既肯定人们自我价值的实现，也肯定在此过程中对物质生活的依赖，但更看重的是“幸福”的形而上思考，那就是“老大的幸福”、“老马家的幸福”，或者说是带有原初意义的、简单的“幸福”。

概言之，新世纪的家庭伦理剧将个人与国家分离开来，使之成为现代意义上的国民，并以平民本位的立场关注芸芸众生所在的现实世界，张扬民间精神，将安享世俗生活的“民生”转喻为“民权”，亦即将“幸福地过日子”表述为国民的基本权利。当然，新世纪的家庭伦理剧在认同世俗社会普通人的价值理想和审美趣味的同时，又致力于对日常生活的诗意提升和审美救赎，部分家庭伦理剧则回到“家国同构”的老路，追求传统伦理。

三、人伦之和

在经济、社会急剧转型的今天，中国的家庭伦理也发生了很大的变化。其中，传统伦理所强调的“父慈子孝”、“兄友弟恭”、“夫妻和睦”只是一个道德愿景，已没有太大的约束力，赡养纠纷、手足相残、婚姻危机等现实问题俯拾皆是。在这种情况下，新世纪中国家庭伦理剧倡扬人伦之和显得非常有必要。事实上，人伦之和既符合传统伦理所强调的人伦和谐，又符合现代伦理所追求的人伦与人际的双重和谐。新世纪中国家庭伦理剧所倡扬的人伦之和，其蕴涵主要有三个方面：一是推崇仁爱，将之视为建立和谐人际关系的道德原则；二是主张宽恕，推崇民主、自由，尊重他人、包容他人的价值理念；三是沟通与对话，强调在尊重不同价值观念的基础上，进行沟通与对话，切实做到“求同存异”。

中国传统儒家文化推崇“五常”，即“仁”、“义”、“礼”、“智”、“信”这五大道德价值观。孔子说，仁者“爱人”，要“己所不欲，勿施于人”，“夫仁者，己欲立而立人，己欲达而达人”。由此可见，作为一种具有普遍意义的人道精神，中国传统的“仁爱”，与西方利己主义的思潮是根本对立的。它强调在处理人际关系时做到与人为友，待人以诚，施人以惠，互敬互爱。当下中国，经济高速发展与伦理道德建设严重不协调，利益纷争、经济矛盾、贫富差距等社会问题日益凸显，因此，新世纪中国家庭伦理剧的传统仁爱价值取向，就具有重要的文化意义。电视剧《老大的幸福》中的大哥傅老大就是这种仁爱理念的化身。长兄如父，抚养自己的三个弟弟和妹妹，是傅老大对家庭责任的担当，从中能见到傅老大的仁爱之心。三个弟弟及妹妹对傅老大幸福生活的盲目设计和干预，

给他带来了无尽的烦恼,但他仍无怨无悔,一如既往地对他们关爱有加,就更能显示傅老大的仁爱之心。此外,傅老大对梅好母子的无私帮助及同情弱者的人道主义精神,更是中国传统仁爱思想的典型体现。剧中有意将傅老大与弟弟妹妹们的价值观念加以对比,并以前者获得幸福,后者集体性地遭遇困境之后认同前者的价值理念,来传达传统伦理价值在现代社会中的积极意义。

宽恕作为中国传统伦理的重要观念之一,在人与人的关系领域注重推己及人,宽恕为怀;在人与社会的关系领域注重自由与包容,容许有不同思想的存在。推己及人实质上与仁爱思想紧密相连,它强调站在对方的立场上看待问题。新世纪的家庭伦理剧所刻画的人物多为圆形人物,很难用“大奸大恶”来形容,但他们身上绝大多数都有自私的一面,并因这自私多多少少酿成了一定的悲剧。他们周围的人以宽容之心待之,并未睚眦必报。如《有你才幸福》中的沈洁是家庭矛盾的“导火索”:在母子关系上,她对儿子较为粗暴,不关心他的成长;在夫妻关系上,她因丈夫工种低微,百般挑剔,导致夫妻不睦,引发家庭战争;在翁媳关系上,她因观念的代际差异对公公祺瑞年心生不满,但又觊觎他的个人财产,特别是拆迁款,怕落入他人之手,百般阻挠公公与宋茹君的黄昏恋;在家庭以外的人际关系上,她贪图小利,陷入债务危机,给人以可趁之机。然而,祺瑞年与宋茹君并没有袖手旁观,而是以德报怨,宽宥其过错,并感而化之,帮助她与祺满雨修复夫妻关系,且宋茹君还帮助沈洁偿还打麻将所欠下的巨款。最终,一家人和和睦睦,幸福美满。这种大团圆的结局显示了家人之间的相互宽恕,唯有如此,才能保障家之和睦。

沟通与对话,即在肯定和谐(既强调家庭内部的和谐,也强调社会的和谐)的基础上,各种价值观念进行碰撞与交流。毋庸置疑,在多元文化语境中,人们的思想意识日益开放,悖离传统、摒弃主流、拒绝崇高等现代伦理观念日益深入人心,但传统伦理并未消失,且对人们的生活影响至深。此外,现代伦理所带来的极度的个人主义倾向、家庭伦理道德的利益化、价值评判标准的物质化,共同促成了家庭的不和谐甚至破裂以及社会伦理道德的失范。在具体而微的家庭场域内,不同家庭成员之间的沟通与对话,成为解决家庭矛盾的必经之途。如2015年5月开播的《虎妈猫爸》,与之前的家庭伦理剧聚焦的热点有些不同,从“婚外情”、“婆媳大战”、“婚姻保卫战”等转向了“学前教育”、“中国式早教”、“幼升小”、“隔代教育”等热点。围绕茜茜的教育问题,“虎妈”毕胜男与“猫爸”罗素之间的关系出现裂痕,加上罗素初恋女友唐琳的归国,两人的婚姻亮起了红灯,甚至闹到了离婚的地步。“教育分歧”同样存在于毕胜男与婆婆孙雅娴之间,后者秉着就是要把孙女培养成公主的理念百般迁就茜茜,让个性独立的毕胜男感到十分不满。当然,毕胜男与其父毕大千的教育理念也大有不同,但两人都赞成高压教学法,且正是这种极端的教育理念使得茜茜得了儿童抑郁症,引发了更大的家庭矛盾。婆媳矛盾、婚姻危机、事业的挫折,最终使得毕胜男、罗素开始反思。这场对教育

理念的反思,迫使夫妻二人开始重新思考婚姻、家庭、责任等,最终两人冰释前嫌,度过了婚姻危机。同样,孙雅娴和罗三省之间也因为后者对身患绝症的初恋女友施以援手而引发冲突。最后,罗三省坦言他的举动并非出自爱情,而是对美好青春的珍视。坦诚相告,换来的是真情对待。而父辈与子辈之间的矛盾冲突,也因为彼此的沟通与交流,渐趋和谐。毕大千和毕然、毕胜男,毕胜男与女儿茜茜,唐琳和她的女儿,杜峰和他儿子杜一诺,从隔膜甚至对抗走向融洽,均得益于做父母的能聆听孩子内心的声音,做孩子的倾听者和疏导者。再如电视剧《金婚》,其争吵频率可能是最高的:从1956年一直吵到2005年,婚姻存在多少年,就要争吵多少年;为人父母多少年,就要与子女争吵多少年。但争吵这么多年,婚姻还能存在,夫妻之间还能相濡以沫,父子、母子之间还能互相关爱。这是因为他们在争吵的同时,在不同观念碰撞的同时,不断寻找有效的沟通方式。

事实上,无论是现代伦理,还是传统伦理,其终极目的均是为了家庭与社会的和谐,因此,在这一共识的基础上,传统伦理与现代伦理可以相互交流与对话。而新世纪的家庭伦理剧往往采用开放的叙事立场,在家庭这一叙事场域内展现多种价值选择的碰撞与交流以及最终的融合。具体而言,主要体现在以下两个方面:其一,不再一味地宣传传统伦理教化,而转向探究传统与当代文化的对接;其二,在多元的社会文化语境下,在对传统伦理道德的反思中,创作者希图以朴素的传统伦理价值观来找到一种解决当代家庭、社会冲突的最佳方案,营造温馨的家庭氛围和积极健康的社会环境。在追求现代伦理的过程中,对传统伦理加以吸收,“取其精华,去其糟粕”,使得传统与现代有效沟通,从而达到家庭与社会的和谐。在家庭伦理剧中,不管家庭内部矛盾如何冲突,价值观念如何不同,最终均会出现其乐融融的大团圆的结局:反映老人问题的电视剧《有你才幸福》结尾时一家人包饺子,吃年夜饭的场景;反映新时代爱情与婚姻观念的《辣妈正传》结尾时夫妻破镜重圆,回归家庭的场景;反映代际冲突的《我的儿子是奇葩》以母亲发自肺腑的歉意,遵从儿子意愿的圆满场景结束;反映教育分歧的《虎妈猫爸》以家人重新团聚,孩子健康成长的美好画面结束……由此可见,“人伦之和”不仅是中国新世纪家庭伦理剧追求的主调,也是追求真善美的和谐社会的必然要求。诚如戴清所言:“当下的家庭伦理剧在主题意蕴上涉及家庭婚姻情感方方面面的问题,表现了从传统伦理向现代化伦理的转变以及转变所伴生的时代精神震荡与个体情感痛苦,它呼唤情感真诚与美好人生,也吁求道德理性与家庭责任,回应着当下社会所吁求所缺失的道德理性与情感价值困惑。它构成了家庭剧在主流上表现出来的呼唤人伦之和、美善合一的总体审美取向。”^①

^① 戴清:《人伦之和的主题与变奏——近年中国都市家庭伦理剧的审美文化批评》,《当代电影》2005年第2期。

简言之,新世纪家庭伦理剧在表现中国当代社会各种新旧价值观念与伦理道德观念的激烈碰撞和剧烈变化的同时,又从传统伦理文化资源中汲取营养,按照主流伦理文化价值观念化解矛盾,从而使“多向度”的叙事主旨最终归于人间正道与家国情怀^①。

结语

自古以来,中国就是一个重伦理教化的国家,且传统伦理学家认为,家庭伦理乃社会伦理之本。“家本位”的观念在中国漫长的历史中深入人心,它注重以血缘为纽带的家族利益,尊崇长幼有序、尊卑有别,并把家族法规泛化至社会的各个层面,形成了特有的“家国同构”的伦理体系。随着社会的发展,这种与封建制度紧密相连的伦理体系,受到越来越大的挑战。“五四”新文化运动率先举起了“反封建”的大旗,将个人从“家庭、家族、社会”中分离出来,自此以后,民主与自由的思想虽历遭劫难,但始终如潜流般涌动。改革开放以来,我们进入了一个多样化、多元化的社会,传统伦理遇到了前所未有的危机,逐渐被现代伦理所替代。但传统伦理并未退出历史舞台,而是在与现代伦理交流与碰撞的过程中,找到了契合点,这就形成了上述新世纪中国家庭伦理剧所倡扬的“尽忠”与“尽孝”、“民主”与“民权”、“人伦之和”等新的伦理观念。这样的变化还在进行之中。

[作者单位:南通大学文学院 南京大学文学院]

^① 李兴阳:《人间正道与家国情怀——2010年中国电视剧综论》,《影视文化》(5),中国电影出版社2011年版。

新世纪中国家庭伦理剧日常生活 叙述中的“家”与“国”^{*}

周少华 王宇阳

摘要:新世纪中国家庭伦理剧叙述国民日常生活,展现中国百年历史的变迁,逐渐从偏重“国”过渡到偏重“家”,在“家”与“国”的相互渗透中折射新世纪国民之家国观念的“常”与“变”。同时,新世纪中国家庭伦理剧通过日常生活的诗意图,在各种伦常关系中,将良知贤德化为感天动地的道德英雄形象符号,以审美的方式介入日常生活,潜移默化地改变着受众,在“善的共同体”想象中建构理想中的现代民族国家。

关键词:新世纪 家庭伦理剧 日常生活叙事 家 国

新世纪中国家庭伦理剧,数量众多,题材广泛,制作精湛,成为近年的热播剧型。在技术主义和消费主义影响下的世俗化社会转型中,家庭伦理剧以家庭审美方式走向了日常生活的审美呈现,以具体、温馨的生活细节塑造众多鲜明生动的人物形象,悄然改变着人们的日常生活,也改变人们对日常生活的认识,使人们重新获得生存之力。

日常生活是一个自在的、未分化的、自然而然地运行的活动领域。“从内在的结构看,(1)它是一个重复性思维和重复性实践占主导地位的活动领域;(2)它呈现出经验主义的主导倾向,主要凭借传统习俗、经验和常识而自在自发地运行;(3)它表现出强烈的自然主义色彩,主要由生存本能、血缘关系和天然情感而加以支撑与维系;(4)它表现为一个自发组织、自发运行的系统,其中,起重要作用的是家庭、自在的道德观念和宗教。”^①较之其他类型的电视剧,家庭伦理剧与日常生活相互渗入互为基础的密合度较高,日常生活是家庭伦理剧建立其独立艺术品格的核心基础。20世纪90年代以来,中国社会从政治型逐渐转向经济型,家庭伦理剧总体的审美风格由崇高激越转向平静闲淡,日常生活在家庭伦理剧中得以审美观照。需要特别提出的是,新世纪中国家庭伦理剧(这里取广义上的界定)中表现的日常生活,并不是完全意义上的“一个自在的、未分化的、自然而然地运行的活动领域”,而是“家”与“国”在特定时代意识形态话语笼罩下不断“博弈的场域”,是现代民族国家之日常生活的想象呈现。

* 本文系国家社科基金艺术学项目“新世纪中国电视剧与民族国家想象”(编号10BC024)阶段性成果。

① 衣俊卿:《现代化与日常生活批判》,人民出版社2005年版,第5页。

一、“小生活”与“大历史”

新世纪中国家庭伦理剧在中国国民的日常生活叙述中,对现代中国社会的发展历史,都有直接或间接的表现,在普通国民的日常“小生活”中,反映出新生的民族国家在探索现代化道路中虽屡遭曲折仍坚韧前行的“大历史”。

(一) 以“家史”写“国史”

新世纪中国家庭伦理剧大多试图从国民个体的视角,展现现代中国波澜壮阔的历史。清末民初政局的驳杂难辨,抗日的烽火硝烟,国共两党的兵刃相见,1949年后的“三反五反”、“大跃进”和“文革”浩劫,新时期的改革开放和市场经济体制的确立,这些历史的节点在剧中均得以体现。家庭伦理剧在日常生活中开掘时代的深意,相对真实地展现了现代中国的社会现实。

新世纪中国家庭伦理剧对于晚清民国史的叙述,大多将“国事”往“家事”里写,乱世中的儿女情长,恢弘隽永,通过一家的悲欢离合折射动荡分裂的战乱时代。《十月围城》(2013)里,世代经商的李家和广东巡抚区家夹在清廷与革命党之间,在清末民初的乱局里,最终结成同盟举起革命义旗;《花红花火》(2014)里铜锣寨的土匪、辛浦镇的地方军阀和地下党,停止内斗同仇敌忾;行伍出身的杨家和葛家的儿女夹在国民党和共产党之间,明争暗斗直至水火不容分道扬镳(《人间正道是沧桑》2008);中央银行北平分行行长方步亭一家,在北平解放前夕作出了艰难的历史选择(《北平无战事》2013)。总之,无论是乡村家族故事,还是有特殊背景的传奇之家,大多在代表历史前进方向的政党的影响下,经过殊死较量,投入到革命的洪流中。

新世纪中国家庭伦理剧对于1949年后“十七年”的历史叙事基本是正面的。无论是《戈壁母亲》(2006)中入驻新疆的解放军化剑为犁,开荒垦殖,军嫂刘月季在灾荒年月杀驴救人,还是《静静的艾敏河》(2000)里牧民多兰和哈达夫妇在三年自然灾害期间收养三个上海孤儿,无不体现了20世纪五六十年代中国人的艰苦奋斗、无私奉献精神。“文革”这段历史在新世纪家庭伦理剧中也有所涉及,或在真实再现中加以否定(《戈壁母亲》、《帕米尔医生》、《静静的艾敏河》、《继父》等),或在戏谑中加以讽刺(《老农民》、《金婚》等)。《戈壁母亲》中钟杨为了棉花良种试验的顺利进行,在造反派的威胁下写了父亲的黑材料,造成父子关系的破裂;《老农民》里韩美丽和乔月结成同盟,大义灭亲,将带领村民私种黄烟的各自丈夫牛大胆和马仁礼作为批斗的对象;《金婚》中受老庄借串联壮游河山的启发,佟志出差带上文丽,在招待所被造反派学生羁押审问,处境尴尬,暗讽时代的动荡混乱。

改革开放以来三十多年的历史在新世纪家庭伦理剧中得以全面展现,主要分拨乱反正、市场经济的确立和新世纪三个阶段,充分肯定以邓小平为中心的中国共产党开

创的新时代,国家富强,民族进步,人民幸福,改革与发展并行,社会的发展与存在的问题同步。

拨乱反正这一转折时期在剧中多是得到赞美的新时代,阳光总在风雨后,经过艰难险阻方取得改革的胜利,悲喜交加,历史的沧桑里又交织着戏谑色彩。农村家庭伦理剧对这段历史的叙事较为明显直接,因为这多与农民的切身利益相关。中共十一届三中全会后,牛大胆(《老农民》)带领麦香村的农民历经重重阻挠,终靠养母猪发家致富;张菊香(《当家的女人》,2003)拉出十几只奶山羊,意气风发地交了入党申请书,后因雇工放羊遭到保守派村干部李月春的批评,张菊香据理力争坚持雇工劳动;焦家庄进行了换届选举,满山(《嫂子》,2006)成为改革的领军人物被群众推到前台,以王向东为首的造反派和阎县长庇护下的保守势力勾结蓄意反攻,但挡不住历史发展的大趋势,土地承包到户,农民开始走上发家致富的康庄大道。城市家庭伦理剧对这段历史的叙事更为生动,上海的弄堂里卖肉的马一毛(《老马家的幸福往事》,2010)因为倒卖猪下水整天惶惶不可终日,戴着“坏分子”的高帽劳动改造;女知青七凤(《家有九凤》,2005)抓住恢复高考的机遇,刻苦攻读,考上大学,改写了自己的命运。

20世纪90年代以来,推行市场经济,解放思想,发家致富,在新世纪家庭伦理剧中得以生动地展现,但在肯定的同时,并不回避深化改革所带来的问题,如房贷压力、啃老一族、剩男剩女、闪婚闪离、空巢老人、留守儿童、双城生活、网络诈骗、诚信危机、城乡差异、地区差距、环境问题、代际矛盾,等等。《蜗居》(2009)中的官员宋思成呼风唤雨,利欲熏心,包养情人,最终家破人亡;《老牛家的战争》(2010)中母亲去世,儿女抛却骨肉亲情争夺家产,金钱撕裂了家庭和谐美满的面纱,牛大爷心寒意冷,只好编戏来教育不肖之子。整体而言,新世纪的家庭伦理剧对于20世纪90年代以来的市场经济改革的叙事更多是正面肯定的。如村姑谈小爱感情受挫最终在京城守住属于小人物的一片天空(《我在北京,挺好的》,2014);时尚杂志主编谢冰完成了麻雀变凤凰的华丽转身,事业家庭两不误(《辣妈正传》,2013);大学毕业生谢永强扎根农村,开天辟地建果园,与村花王小蒙终成眷属,城里姑娘谢小梅辞职进乡里的养殖场做技术员,与当地乡镇企业的开创者刘一水结为夫妻比翼双飞(《乡村爱情》,2006);洞庭湖边的年轻人罗再来和易含笑积极响应国家退湖还林的政策,建设和谐新农村(《八百里洞庭我的家》,2009)。新世纪中国社会迎来继往开来的新时代,对于未来满怀无限期待,小康之“家梦”和富强之“国梦”并进,呈现出中国人解放思想与时俱进的精神风貌。

总之,新世纪家庭伦理剧将整个家庭放置在恢弘的时代背景中演绎悲欢离合,承继了家史的传统,相对客观地展现了中国上百年的历史。值得一提的是,这些家庭伦理剧反映特殊历史时期中国社会现实的方式主要有两种模式:一类是诸如电视剧《人间正道是沧桑》、《北平无战事》、《花红花火》、《戈壁母亲》、《帕米尔医生》、《静静的艾敏河》和《继父》等剧,采用“史传”叙述模式,庄严肃穆,亦有沉痛压抑;另一类如《十月围

城》、《老农民》、《金婚》、《咱爸咱妈六十年》和《激情燃烧的岁月》、《父母爱情》等剧，亦有“史传”的底色，但采用较为生动甚至夸张谐谑的叙述方式，诙谐幽默。

（二）以“家变”写“国变”

新世纪中国家庭伦理剧全面展现了中国上百年来的各种家庭关系模式，它们随着时代的潮流而革新，更加趋向多元化。在婚姻关系的多棱镜中，可以更加深入地观照现代中国社会变化着的“大历史”。

民国时期，乱世中家庭里的婚姻关系曲折多变，荡气回肠，充满了浪漫色彩。在《人间正道是沧桑》里，林娥拒绝了国民党军官杨立仁的求爱，毅然嫁给了共产党员瞿恩，立仁的弟弟立青在恩师牺牲后，冲破传统习俗迎娶师母林娥，二人成为志同道合的革命夫妻，并肩奋斗走向新中国。《花红花火》里酿酒师花红被养父输给了赌徒田树根，在新婚之夜却被土匪陈三炮抢到铜锣寨当“压寨夫人”，田家兄妹为报父仇，田明媚嫁给沈家门作二房，田树才则娶唐长官的傻姑为妻。新世纪家庭伦理剧里，因特殊形势的需要，假扮夫妻的现象较多，如林娥与瞿恩（《人间正道是沧桑》）、阿四和巡抚之女（《十月围城》）、花红与土匪陈三炮、共产党员马龙与秀莲（《花红花火》）等。

在新中国成立后的第一次离婚高潮中，农妇刘月季（《戈壁母亲》）在丈夫钟匡山的要求下解除包办婚姻，但刘月季执拗地带着两个儿子奔赴新疆建设兵团，要让孩子们与父亲共处。文丽与佟志（《金婚》）这对欢喜冤家在“大跃进”中组建家庭，共同经历了“大炼钢铁”和“文革”中的文攻武斗，“三线”建设使得夫妻两地分居造成婚姻出现裂痕。资产阶级出身的安杰与军人江德福（《父母爱情》）冲破阻挠，终于在海边小岛安家落户，在细水长流的日子里各自被对方改造着。在轰轰烈烈的大批判中，厂医院的护士高秀兰（《继父》）带着一女三男改嫁锅炉工关吉林，在打打骂骂中含辛茹苦地将孩子们拉扯大。这个时期，强大的国家政治话语无处不在，挤压了私人生活空间。

20世纪70年代末动乱结束，上海弄堂里马一毛与胡银娣夫妇因为被检举投机倒把差点生离死别（《老马家的幸福往事》）；小姑娘化妆师江路在公用电话亭邂逅摄影师宋宇生，从此开始了烦心的后妈生活（《幸福来敲门》，2010）；下海大潮里私营老板王书巧妙周旋于妻子彭莉与情人曹诗睿之间，左右逢源，耿林与刘云这对老夫妻出现中年危机，耿林的出轨使得娄嘉仪与肖天海这对年轻情侣的关系破裂，但生活又戏剧性地让耿娄二人在激情退潮后各自回归复位（《让爱做主》，2001）；辞职下海的摄影师成长与下岗女工韩梦在各自事业成功之时家庭破裂，虽然房子越住越好，但夫妻俩的心渐行渐远，成长出轨后生意破产，最终夫妻俩破镜重圆（《结婚十年》，2002）；农家子弟肖然辞去教职南下经商，在历经诸多波折后商场得意但感情出轨，他和韩灵的婚姻触礁，在过年的爆竹烟花中烟消云散（《相爱十年》，2014）；教师林小枫面对跳槽到合资医院的丈夫宋建平的精神出轨，悔教夫婿觅封侯，歇斯底里胡搅蛮缠，双方都走不回原初而协议离婚（《中国式离婚》，2004）；杂志社编辑顾小西与何建国穷于应付何家源源不断

的麻烦,他们的婚姻因为家人的过多介入而岌岌可危,顾晓航与简佳这对姐弟恋人不顾重重阻挠牵手进入婚姻的殿堂;顾教授与小保姆小夏的黄昏恋悄然行进(《新结婚时代》,2006);杂志社编辑胡丽娟与电脑工程师李亚平组成了城乡结合的婚姻,公婆的到来使得胡李两家的矛盾白热化(《双面胶》,2007)。中国国民的婚姻情感生活,在改革开放的年代,变得比任何时期都要丰富多彩,令人眼花缭乱。无处不在的国家话语,开始让出一部分私人生活空间。重获情感生活权力的国民,在时代的情感不适症中,其有关爱情、婚姻、家庭等的信念和价值观,一边迅速崩塌,一边在迷茫中重建。

转型社会迎来了多种婚姻关系模式,社会在开放中走向包容和理解,这在新世纪出品的家庭伦理剧中表现得相当明显。面对七年之痒,纠结于家庭与事业之间的李梅与郭洋打响了婚姻保卫战(《婚姻保卫战》,2010);刘易阳和童佳倩偷拿户口本预谋裸婚(《裸婚时代》,2010);郝京妮和徐嘉惠婚后分居南北两地,由此引来无端的猜忌和隔阂(《双城生活》,2011);蔡娟与张林、何琪与韩心这两对“80后”夫妻开始了AA制婚姻生活(《AA制生活》,2012);在北京的胡同里,功利主义的婚姻观最终让孙丽孤苦一人,孙燕逐渐走出姐姐的阴影迎来了属于自己的幸福生活(《空镜子》,2002);在上海逼仄的生活中,为了缓解姐姐家的房贷压力,郭海藻在呼风唤雨的宋思明的引诱下堕落为职业“二奶”(《蜗居》);于小强在丈夫出轨后断然离开,邂逅阳光青年鲍家明,姐弟恋瓜熟蒂落结婚成家,丈夫与红颜知己组建家庭,各自重新开始精彩的生活(《生活启示录》,2014);林君与唐鹏忙于事业组建丁克家庭,在经历了事业和婚姻的危机后,林君决定与唐鹏复婚生子(《夫妻那些事》,2012);追求爱情的剩女姜大雁在家人的逼迫下不断相亲,最终迎来了美好的婚姻(《大女当嫁》,2010);剩男曹小强在重重压力下通过相亲结识诸多女性,好男人最终没能得到上苍的眷顾,在绝望中期待,又在期待中绝望(《大男当婚》,2012);严安与乐天的无性婚姻让乐天父母焦虑揪心(《幸福攻略》,2010)。在不断开放的社会格局中,中国人的爱情、婚姻、家庭正在走向多元化,个人对于生活品质的追求日益强烈,夫妻双方对婚姻期待都很高,而脆弱的感情基础不能抵御外界的侵袭,经济浪潮中男女婚姻常常不堪一击。前述的崩塌与重建,是新世纪家庭伦理剧的主题,这一主题还在继续演绎着新的剧情。

概言之,新世纪中国家庭伦理剧在外贴近时代背景演义家史,在内通过家庭中的婚姻关系表现时代变迁,剧中叙述的均是普通国民的日常“小生活”,在“家”的镜像里照见“国”的“大历史”。现代民族国家不是海市蜃楼,不是空中楼阁,而是实实在在地展开在生生不息、流动不已的日常生活中。有了芸芸众生的现代日常生活“传奇”,才能有同样生生不息的民族国家这个“想象的共同体”。

二、“爱家”与“爱国”

20世纪90年代以来,中国社会经历了从政治型逐渐向经济型过渡的深刻变化,

1990年《渴望》的热播,使得家庭伦理剧成为荧屏的热点。1993年,中国首部家庭情境喜剧《我爱我家》(英达导演),在一个向来提倡国家至上的国度里,明确地提出“我爱我家”,这在对个人价值比较肯定的改革开放年代,虽然算不上什么大胆之举,但也由此传达出中国社会的家国观念已然发生变化的重要时代信息。在新世纪中国家庭伦理剧中,“爱家”是对过去仅提倡“爱国”的一个重要补充,但并不将二者对立,而是有所偏重地统一在一起。有的电视剧偏重表现“国”,有的偏重表现“家”。偏重“国”的,不忽略“爱家”,偏重“家”的,更不忘记“爱国”,这些都表现在人物日常生活的行为与各种抉择中。从新世纪家庭伦理剧所叙述的时代来看,在历史非常时期,“家”具有激励功能,保家卫国,“家”是激发无数先烈奋勇杀敌的动力,“卫国”恰恰是为了保护家人免受侵害,保护家乡免遭侵犯,“家”和“国”紧密相依,体现出大爱的可歌可泣;和平年代,“家”又具有涵化功能,国泰民安,由一家的父慈子孝兄友弟恭夫妻和顺,折射出整个社会的和谐稳定,对家庭责任的承受也是对国家社会重任的承担,家和万事兴,国强江山稳。

(一) 以国事为重,大爱无言

新世纪家庭伦理剧中,偏重“国”的家庭伦理剧,弘扬主旋律,宣传正能量。《人间正道是沧桑》中葛家儿女信守共产主义理想,为国捐躯,舍生取义,在他们的革命精神感召下,行伍出身的杨家抚养葛家的革命后代,甚至部分家庭成员也成为坚定的革命者或革命的同路人,为了各自的信仰,杨家兄弟同室操戈水火不容,旧的家庭解散了,但新的家庭浴火重生。杨父在临终前对收养的外孙费明阐发了其家国理念:“人之为人,在于信仰,其信仰是大道之行,天下为公,这就是爱,大爱无言。”这也正是这部电视剧所要表达的情怀。《北平无战事》中,面对内政腐败的国民党,中央银行北平分行行长方步亭一家,在北平解放前夕深明大义,左右周旋,隐忍潜伏,方家如一叶扁舟穿行在历史的惊涛骇浪中。国事往家事里写,正是该剧精魂所在,日常生活的点滴信手拈来,貌似过场戏却能画龙点睛。如放粮前夕,方孟敖与家人团聚,晚饭后方父与程小云合唱一段《梅龙镇》,一句“月儿弯弯照天下,问起军爷你哪有家? / 凤姐你不必盘问咱,为军的住在这天底下……/任你上天入地下,为军赶你到天涯”,回味悠长。《十月围城》里黄包车夫阿四装扮为革命者李重光进入李家,与李玉堂父子携手,秉承重光的遗志,冲破清廷的天罗地网,投入到推翻帝制的革命洪流中。阿四为不暴露自己身份经受住了严刑拷打,李玉堂最后为救阿四而死,这对志同道合的父子超越了血缘关系,成为革命意义上的真正的父子。《花红花火》里保安团长沈家门在抗日前线浴血奋战,得知妻子被日军欺凌,腹中孩子流产后,杀回辛浦镇报仇雪恨,最后倒在日军的枪林弹雨之下,激发了当地各方势力的抗日热情。这些偏重“国”的家庭伦理剧将人物置于大是大非、生死抉择面前,其英雄壮举,可谓可歌可泣,浩气长存,激发了观众的爱国情怀。

(二) 以家事喻国事,家国一体

在新世纪家庭伦理剧的日常生活叙述中,普通国民在处理“家事”时,总是跟“国

事”联系起来，“家事”也就有了“国事”的意味。在具体问题的处理与利益的取舍上，主人公的天平最终会偏向“国”，“爱家”就有了“爱国”的意味。《今生欠你一个拥抱》（2009）中驻藏部队的士兵吴大龙在抢救火灾中失去双臂，笔友林晓敏不顾家人阻挠，无怨无悔与其结为夫妻。《静静的艾敏河》中牧民多兰和哈达夫妇在三年自然灾害期间收养了三个上海孤儿，虽历经磨难而不悔，草原母亲的善举，体现了国家大义。《亲情树》，2004）里长女雨欣放弃上大学的机会，早早就业，秉承母亲的遗志，将母亲作狱警时期收养的女死囚犯的三个孩子抚养成人，让这些无辜的孩子远离黑暗的过去，健康快乐地生活。《老马家的幸福往事》里马鸣作为上海一区之长，抵御来自各界的诱惑和压力，不徇私情，坚持正义，最终获得家人的理解。下岗女工马晓霜（《有泪尽情流》，2004）在嫂子和友人的帮助下，一切从头再来，当上白领盒饭店的老板，成为下岗女工效仿的楷模。《当家的女人》中，张菊香家庭和事业双肩挑，任何时候都以公为先，不计个人得失，成为新农村中受人拥戴的时代新女性。电视剧中的道德楷模来自社会的各个阶层，普通得就像我们的邻居一样，危难之际却成为中流砥柱，日常生活中长年累月无怨无悔地担当家庭的重任，用他们单薄的身躯为每个家庭成员遮挡现实生活中的凄风苦雨。他们爱自己的家和家人，其实就是爱国，在宁静的港湾里支撑起浩瀚的天空，在日常的生计奔忙中，能够把“家”和“国”的利益统一起来。

概言之，新世纪家庭伦理剧或偏重“国”，或偏重“家”，在日常生活叙事中“家”与“国”相互渗透。新世纪家庭伦理剧对历史非常时期的叙事，“小家”都为至上的国家利益作出牺牲，但也不离儿女情长，“家”和“国”紧密相依，没有“国”何谈“家”；这些电视剧对于和平年代的叙事，“家”的意义被看重，家庭和谐是社会稳定的体现，家庭是国家机器的小小齿轮，家庭幸福方能实现社会和谐、国家富强。在意识形态浓厚的国家里，完全脱离“国”去演绎“家”的幸福含意是绝对不可能的，也是不现实的，新世纪家庭伦理剧大多程度不一地实现着“家”与“国”的相互渗透，大部分农村题材的家庭伦理剧表现得比都市题材更为明显，“高度革命化和娱乐化的乡村历史叙述，在迎合观众欣赏趣味消费历史的同时，通过对历史人物、历史现象、历史事件的叙事褒贬，传达出国家意识形态建设的用心”^①。

三、“道德英雄”与“善的共同体”

新世纪中国家庭伦理剧中的“家”与“国”，是一个“想象的共同体”，更是一个“善的共同体”。剧中的主人公们，都是世俗家庭生活中的夫妻、父母、兄弟姐妹，他们之间，有的是有血缘关系的伦常关系，也有的是没有血缘关系的伦常关系。这些伦常关系在

^① 李兴阳：《新世纪中国乡土电视剧的历史叙事与叙述选择》，《福建论坛》2014年第7期。

作品中“直接呈现为叙事中的人物关系，在家庭伦理关系与人物叙事关系二者之间存在着高度的同形同构特征，使其精神内涵、伦理思考与审美表现彼此相融无间”^①。不论相互间是什么人伦关系，他们在电视剧中都被塑造为“善的道德英雄”。正因为他们“人善”，所以他们的“家和”，也由此显示出中国之“国兴”。个人、家庭与国家共同构建出一个理想的“善的共同体”，从而实现“人伦之和”的社会愿景。

（一）温暖的道德英雄

新世纪中国家庭伦理剧塑造了淑妻贤夫的群像。荧屏中贤惠的妻子们主要有《媳妇的美好宣言》(2012)中的毛绒绒、《幸福来敲门》中的江路、《小麦进城》(2012)中的小麦等，她们以女性融化人心的力量，为家庭营造着温馨的氛围，召唤着家人的回归。《王贵与安娜》(2009)中的王贵、《父母爱情》中的江德福、《媳妇的美好时代》(2010)中的余味、《夫妻那些事》中的唐鹏等是模范丈夫，他们以正直坚韧立世，凭借单薄的身躯支撑着小小的家，尊重理解妻子，为她分忧减负，不会自毁形象去行不义之举，传递给家人的是深沉的爱。他们打破“男主外，女主内”的传统家庭分工模式，主张夫妻平等，同甘共苦，风雨共济，以自己的良善正直守护着家，向世人证明小人物也有享受幸福生活的权利。

新世纪中国家庭伦理剧在代际冲突中塑造了一系列的慈父良母形象，如《家有九凤》中的初母、《家事如天》(2007)中的郑大妈、《母亲是一条河》(2006)中的农妇周翠，《守候幸福》(2007)中的老中医徐大爷、《老有所依》(2012)中的江开国等，他们富有自我牺牲精神，无怨无悔地付出，在如磐的时代风雨中，以一己之力承担起常人难以胜任的家庭责任，为儿女们撑起可以遮风挡雨的天空，努力用家的温暖去抚慰每一个处于困境的家庭成员，他们的长者风范、仁慈大德就是在对家人的爱中确立的。新世纪家庭伦理剧还塑造了代行父母之职的长兄(姐夫)、长姐(嫂)等形象，诸如《大哥》(2002)中的陈文海、《贫嘴张大民的幸福生活》(2001)中的张大民、《大姐》(2008)中的沈雅梅、《嫂子》中的大嫂、《家常菜》(2010)中的姐夫等。这些人物的社会身份不高，多为底层平民，但道德良知都很高，他们牺牲个人幸福，为弟妹甘愿奉献一切，不计得失回报，对家人的责任让他们在危难之际具有力挽狂澜的勇气，虽身处底层但内心高贵，是真正意义上的“道德英雄”。新世纪家庭伦理剧将非血缘关系的家庭生活也视为不可忽视的关注点，塑造了一系列可歌可泣的养父母(义姐)形象，诸如《静静的艾敏河》的多兰、《亲情树》中的孙雨欣母女等，她们以超凡的勇气和能力，承担时代的创伤，大爱化为对远逝的动荡不安时代的缅怀和追念；又如《搭错车》(2005)中的哑巴父亲孙力、《生死相依》中的研究生兰卓等，在市场经济大潮中个体对个体施予无私的同情和怜悯，带给观众内心的震撼。

^① 戴清：《家的影像：中国电视剧家庭伦理叙事研究》，中国传媒大学出版社2008年，第40页。

总而言之,新世纪中国家庭伦理剧塑造的慈父良母、淑妻贤夫、大哥大嫂、大姐姐夫、养父养母和义姐等形象,无不令观众感到亲切温暖,从而受到他们良善德性的感动。在这样的温暖和感动中,这些形象就由“我的父亲母亲”变为“我们的父亲母亲”,由“某某家的好媳妇”、“某某家的老公”变为“国民好媳妇”、“国民好老公”。在这样的人善、家和、国兴的叙事表达中,现代民族国家这个“想象的共同体”就构成一个“善的共同体”。

(二) 让梦想照进现实

不可否认,新世纪家庭伦理剧在日常叙事层面处理“家”与“国”的关系时,也存在一些局限。很多家庭伦理剧都拿“幸福”说事,大都是皆大欢喜的团圆结局,软绵绵的粉红愿景涂抹在灰色的天空里,一厢情愿设计幸福结局,掩盖了骨感的现实生活,导致真正富有力度的新世纪家庭伦理剧作品并不多。下岗工人张大民建“树房”成家,用自己乐观的“市民哲理”安抚弟妹^①,无奈地历经生活的艰辛,关心大弟的婚姻引来弟媳的数落,当公务员的小弟在单位领导面前说他是自己的邻居,处境相当尴尬(《贫嘴张大民的幸福生活》)。老中医徐大爷要为五个孩子的小家开一剂良药,力图以家长的权威维持整个大家庭的圆满(《守候幸福》)。本想安享晚年的“40后”乐破五夫妇面对自己三个“70后”儿女的无性婚姻、单亲重组家庭和剩男问题,不得不进行“攻略”,可怜天下父母心(《幸福攻略》)。足疗师傅吉祥调理四个弟妹的家庭婚姻,也无私帮助周围人获得健康快乐,但自己走丢了幸福,唯有患孤独症的乐乐陪伴着他回到老家,“大家幸福我就幸福”(《老大的幸福》)。在这些家庭伦理剧中,“家”具有治愈功能,道德善人的身份多设置为退休的老中医或者足疗师,但他们在家里和社会绝非强者,这些调养治疗他者的身份具有明显的象征意味,他们通过治愈家人来治愈社会。电视剧中所反映的家庭问题很多是体制问题,这是集社会之群力才可能解决的,一家之长却力图通过一己之力包揽一切,化解家庭成员层出不穷的难题,“如果大海注定要决堤,那就让所有的苦水注入我心中”。这是原因之一。另一个问题是,新世纪家庭伦理剧中的善人具有超人的力量,因过于完美反而有失真之嫌。我们在赞美道德楷模自我牺牲精神的同时,也要尊重他们争取自身幸福的权利,良善这个标签不应该成为束缚他们幸福的枷锁,他们不是超人,也有普通人的基本人性诉求。这也是《大姐》中的大姐沈雅梅在弟妹长大后,携手心上人远离城市回归田园的初衷。身处弱势但心比天高,在人心不古的世俗洪流中力挽狂澜,拯救家人于水火之中,诚然可敬,然而将日常生活诗意化为“浪漫的事”,毕竟有些虚空。

^① 对这种乐天知命的生活态度,也有研究者提出质疑,“张大民的知足常乐不仅仅是要肯定现代城市平民日常生活的世俗性和平庸性,其中很有可能还包含着一些令人担忧的东西”。(解玺璋:《张大民:群体精神的历史演化》,选自周涌主编《影像记忆——当代影视文化现象研究》,北京广播学院出版社2004年版,第208页)

众所周知,在当下社会,威权主义和消费主义是一个硬币的两面,二者的合谋恰恰剪除了生猛力量的艺术展现。在某种程度上,直面问题比解决问题更重要,《中国式离婚》、《蜗居》、《老有所依》等电视剧热播并产生很大的反响,引起大家对当下的婚姻问题、腐败问题和养老问题等诸多社会问题的深思,这也是家庭伦理剧介入社会现实的尝试。新世纪的家庭伦理剧可以继续挖掘日常生活的美学,日常生活的审美化并不意味着任意虚幻化,传统文化的现代转换,细腻精致,回味悠长,家庭题材与地域文化和民间文化相结合,展现群体性的人伦之美(不同个体的善的合力),也可以介入社会现实,洞察人性的复杂,在百转回肠中展现影视艺术的独特魅力。新世纪家庭伦理剧需要与时俱进,富有新的时代气息,但更需要在沉潜中精进,在日常生活中开掘传统文化(含地域性的民间文化)的精髓,探研人性的驳杂难辨,祛除浅表化的浮躁和娱乐化的媚俗,与其不惜血本去制造一堆文化泡沫,不如深耕细作完成一部精品,通俗文化产品同样也要有精品意识,这是影视工作者讲究职业操守的表现。有些学者曾警示过:“虚实相生的影视影像在塑造的影像真实为观众提供了视觉满足与感官的快意之后,更应该通过影像让观众去思索更多超越于影像之上的东西,如有价值有意义的现实问题或哲学与美学的思考等,以有形之象承载无形之意,在有限的影像中追求无限的超越于形而下的东西。”^①

结语

新世纪中国家庭伦理剧在国民的日常生活中写出历史的变迁;在“家”与“国”的关系中,写出“国”对于“家”由过去的挤压到现在的权力让渡,国民自觉地将家国利益统一起来,非常时期依然能够做到国家至上,从而传达出新世纪中国国民之家国观念的“变”与“常”;在各种伦常关系中,将良知贤德化为生动亲切的人物形象符号,以审美的方式介入日常生活,潜移默化地改变着受众,在“善的共同体”想象中建构理想中的现代民族国家。

[作者单位:湖北大学文学院 南京大学文学院]

^① 郑宇、乔晓英、肖帅:《后现代文化语境下的诗学与影像》,四川大学出版社2011年版,第192页。

边地民俗与“文化中国”想象

程芳芳

摘要:新世纪中国少数民族题材电视剧,在叙述多民族历史和现实生活的同时,也展示了边地少数民族多姿多彩的物质民俗、社会民俗、宗教信仰习俗及民族音乐、歌舞等,广泛地反映了中国各民族的发展历史、社会制度、经济水平、风土人情、博物知识、生产生活、心理状态、宗教信仰、审美观念等;从中表现出各民族的文化精神内涵和民族性格,也丰富了中华民族的文化内涵,由此形成独特的“文化中国”想象,强化中华民族认同。增强中国各族人民的中华民族认同,正是新世纪中国少数民族电视剧的叙事旨归。

关键词:新世纪 电视剧 少数民族 民俗文化 “文化中国” 想象

新世纪中国少数民族题材电视剧,在叙述多民族历史和现实生活的同时,也展示了边地少数民族多姿多彩的乡风民俗。“民俗,即民间风俗,指一个国家或民族中广大民众所创造、享用和传承的生活文化。民俗起源于人类社会群体生活的需要,在特定的民族、时代和地域中不断形成、扩布和演变,为民众的日常生活服务。民俗一旦形成,就成为规范人们的行为、语言和心理的一种基本力量,同时也是民众习得、传承和积累文化创造成果的一种重要方式。”^①“民俗在本质上是一种带有鲜明特点的、沟通传统与现实、物质生活和精神生活的文化现象。”^②民俗作为一种文化,既是人类的基础文化,也是一个民族或国家文化的重要组成部分,如钱穆所言:“风俗为文化奠深基,苟非能形成为风俗,则文化理想仅如空中楼阁,终将烟消云散。”^③中国民族众多,民俗文化也因此而丰富多彩,尤其是少数民族绚烂多姿的民俗文化,是中华民族文化的重要组成部分。新世纪中国少数民族题材电视剧所呈现的各族民俗,广泛地反映了中国各民族的社会制度、风土人情、博物知识及民间习俗、信仰、民间游艺等,型塑了各民族的文化精神和民族性格,从而丰富了中华民族的文化内涵,构建了“文化中国”想象的一个重要方面。

* 本文系国家社科基金艺术学项目“新世纪中国电视剧与民族国家想象”(编号 10BC024)阶段性成果。

① 钟敬文:《民俗学概论》,上海文艺出版社 1998 年版,第 1~2 页。

② 仲富兰:《中国民俗文化导论》,浙江人民出版社 1998 年版,第 28 页。

③ 钱穆:《中国学术通义·序》,台湾学生书局 1975 年版,第 1 页。

一、边地民俗文化的形象展示

新世纪中国少数民族题材电视剧所展示的边地少数民族的乡风民俗,种类丰富多样,包括衣食住行、生产生活、人生礼仪、民间信仰、岁时节庆等很多方面。这些乡风民俗,在反映各自民族的生产生活、心理状态、精神面貌的同时,又将不同民族区别开来。如乌丙安所说:“民族的区别,是民俗的重要属性之一。所谓民族的区别,既是指同一类民俗事象在不同民族中所具有的不同特点而言,又是指不同民族生活中有不同的民俗事象在世代传承。”^①新世纪少数民族题材电视剧在剧情展开中有选择地呈现边地各民族世代传承的民俗事象,不仅能够折射出电视剧叙事者对特定时期特定民族的文化乃至中国文化的评判及由此构建的对边地各民族的叙事想象,而且也影响到具有特定价值取向的“文化中国”的想象。

(一) 少数民族的物质生活民俗

民俗学家钟敬文将饮食、服饰、居住、建筑等方面的民俗归类为物质生活民俗,认为“物质生活民俗的每一个方面,几乎都是该民族传统观念的外化,它不仅造成各民族成员之间的共识性,产生彼此身份的认同感,而且还可以强化其宗教信仰、伦理观念和政治观念,增强其内聚倾向。所以,物质生活民俗在各民族物质生活和精神生活中占据重要地位”^②。因此,少数民族题材电视剧以少数民族故事为题材,表现他们的生活,表达他们的民族精神,自然离不开对他们的服饰、饮食和居所等物质民俗的呈现。

在新世纪少数民族题材电视剧中,最具民族特色因而亦最引人注目的物质民俗是边地各民族的服饰。“服饰作为一种文化,它蕴含了一个民族或一个地区的社会风貌、民情风俗、社会历史、经济水平、审美观念等丰富内涵……是民族文化的重要组成部分。”^③服饰自然也是电视剧凸显民族特色的视觉元素,如《血色湘西》(2007)中穗穗、月月等女子在端午节时穿的衣服,繁复华丽,以青蓝色布料为底色,在领口、袖口、裤脚口等处用黑色宽边衬托,再镶以各种花瓣及刺绣纹样,显得浓郁、绮丽而不失庄重、典雅;脖子上戴的银饰,体现出浓郁的湘西苗族风情。《湄澜传情》(2005)中傣族姑娘玉罕香的衣服多是淡红、淡粉、淡黄色,淡雅美观,修长苗条,勾勒出她流畅的线条,头上总是戴着一朵鲜花为饰;明仙的衣服则总是黑色为主,表现了哈尼族人们对黑色的崇尚;德娇的衣服则是黑色为质、红色为饰,贯头式紧身无袖短衣和黑红色条纹短裙,显示着佤族的民族特色。这些不同的民族服饰,不仅可以将一个民族与另一个民族区别

^① 乌丙安:《中国民俗学》,辽宁大学出版社1985年版,第30页。

^② 钟敬文:《民俗学概论》,上海文艺出版社2009年版,第71~72页。

^③ [匈牙利]贝拉·巴拉兹:《电影美学》,何力译,中国电影出版2003年版,第267页。

开来,而且“可以看出不同的民族文化心理的积淀,不同的民族审美意识的制约”^①。

边地各民族的饮食也是少数民族题材电视剧中最常见也最具民族特色的物质民俗。民以食为天,饮食是人们生存的基础,在人们的生活中占有十分重要的地位。边地民族基于各自所处的地理环境,在长期的发展过程中形成了自己独特的饮食风俗。如《成吉思汗》、《嘎达梅林》、《胡杨女人》、《草原春来早》等蒙古题材电视剧有马奶酒、手扒肉、奶茶等;抓饭、烤馕是新疆地区少数民族如维吾尔族、塔吉克族等爱吃的食物,在《木卡姆往事》、《冰山上的来客》、《吐鲁番郡王》(2009)等剧中多有体现;《茶马古道》中故事情节的展开源于藏区宁可三日断粮、不可一日无茶的背景,《八瓣格桑花》(2001)中洛桑丹增漂泊在尼泊尔,却一直喝着酥油茶。民族特色的饮食作为一个重要的元素出现在少数民族题材电视剧中,成为少数民族题材电视剧中民族特色的重要元素之一。

民居建筑也是一种文化,代表一个民族或地域的具体写实,有强烈的表现性。蒙古包,蒙古人称“格尔”、“斡儿朵”,是蒙古族的民居,出现在几乎所有与蒙古族有关的影视剧中。在蒙古民族,一个蒙古包一般只供一夫一妻及其子女居住,新婚夫妇要建新包,家庭经济条件好的或者眷属多的,一家有几个蒙古包。旧时,妻妾多的,每个妻妾都有一个蒙古包。电视剧《成吉思汗》中,铁木真和孛儿帖婚后有了自己的新蒙古包;铁木真后来一共娶了五个老婆,各居一个“斡儿朵”。此外,南方少数民族的“吊脚楼”、“竹楼”、“瓦楼”等“干栏”式民居建筑,新疆地区带有西域风情的建筑等,包括室内装饰、家具等都在各民族题材电视剧中有所体现,如《冰山上的来客》中莫尼老爷家中的壁画带有浓郁的波斯风情,《湄澜传情》中明仙家、德娇家不仅房屋是竹楼,屋里的摆设也基本上都是竹制的,桌椅、茶几、杯子等,莫不如此。

行也是民俗的一个方面,在少数民族题材电视剧中可见一斑。蒙古族被称为“骑在马背上的民族”,不论探亲访友,还是搬运物品,抑或放牧,都要骑马;而《湄澜传情》中,水上交通工具船和游轮在湄公河一带有着重要的作用。

概言之,衣食住行体现着一个民族或者一个地域的生活状况,渗透在少数民族题材影视剧中,构成了影像中少数民族的生活背景,是构建少数民族身份的一个基本的象征元素。它们同时也增强了剧作的异域色彩,给观众一种视觉上的新鲜感。

(二) 少数民族的社会民俗

社会民俗,亦称社会组织及制度民俗,指人们在特定历史条件下所结成的社会关系的惯例,它所关涉的是从个人到家庭、家族、乡里、民族、国家乃至国际社会,在结合、交往过程中使用并传承的集体行为方式,主要包括社会组织民俗(如血缘组织、地缘组织、业缘组织等)、社会制度民俗(如习惯法、人生礼仪等)、岁时节日民俗、民间娱乐习

^① 玉时阶、蒙力亚:《广西少数民族服饰文化》,广西人民出版社1992年版,第5页。

俗,等等^①。社会民俗在少数民族题材电视剧中,与剧中故事的时代背景、情节、人物塑造相结合,在表现特定民族的民族文化想象方面有更重要的意义。

《木府风云》和《尘埃落定》这两部电视剧都反映了少数民族的土司制。《木府风云》讲述的是明代云南纳西木氏土司在统治当地时期,其家族内部的恩怨情仇与风云变幻。土司制度这一独特的社会民俗是故事展开的社会背景,在这一背景下上演了木青、木隆、木增兄弟对权力和土司权位的争夺,以及罗宁氏、阿勒邱、阿室于、阿照之间的后宫斗争,西和的复仇,木隆和阿勒邱的情感纠葛。明代木府内部的组织、婚制、土司的世袭、木氏的宗族关系等纳西族文化蕴含于其中,木增性格的塑造也随之缓缓铺展,他渐渐成长为丽江最伟大的一代土司。《尘埃落定》把故事集中在土司制上,以一个傻子的视角阐述解放前夕藏族地区土司制的没落和走向灭亡的必然性。

在新世纪少数民族题材电视剧中,人生礼仪尤其是婚礼和葬礼等习俗,如同前述物质习俗一样,也很常见。“人生礼仪是指人在一生中几个重要环节上所经过的具有一定仪式的行为过程,主要包括诞生礼、成年礼、婚礼和葬礼”,“人生礼仪是将个体生命加以社会化的程序规范和阶段性标志,是社会民俗事象的重要组成部分”^②。电视剧《血色湘西》对苗族的婚姻习俗表现得非常详细:以月月和龙耀武的婚礼为例,提亲、送彩礼、结婚等各项都细细描述。提亲时,田大有带着伞去瞿先生家提亲,两人相对而拜,提亲者说:“贵府小姐瞿月月,人才美貌,贤良淑德,今有本镇龙家为大公子相中,专差不才田某,登门高攀,代作其伐。”瞿先生应:“柴门陋户,粗笨小女,岂敢当此青眼。”而婚礼这一项,哭嫁、五更天媒人催请新娘、新郎官迎亲、新郎背新娘进门过三道关、拜堂、敬酒,等等,各项古老的仪式都进行得有条不紊。这一场婚礼生动细腻地展现了苗族婚俗的各项细节,也为后面的情节作了铺垫。例如,出嫁前夜,新娘子照例该在闺中密友的陪伴下,唱上整晚的哭嫁歌,外面的人也都在喊着让月月哭嫁,月月却高兴得哭不出来。穗穗说:“出嫁的时候不哭,以后你会哭个没完的。”而月月信誓旦旦地说只要嫁了耀武,这辈子她都不会哭的,可是之后她的人生几乎都在泪水中度过。在电视剧《冰山上的来客》中,纳乌鲁兹与假古兰丹姆的婚礼除了展现塔吉克的民族歌舞外,更主要的作用是作为阿米尔和假古兰丹姆纠葛的开始,他们从这里相见,开始了假古兰丹姆之后对阿米尔的种种利用,推动情节一步步向前发展。

在构建少数民族想象的电视剧中,岁时节日民俗也是叙事表现的重要对象。电视剧《血色湘西》对苗族端午节风俗的展示细致入微、不遗余力,如妹仔家拜傩公、后生仔赛龙舟、仔仔唱情歌、妹仔送荷包,等等。单就赛龙舟中祭龙头这一项而言,就包括炸龙、借江、请屈子、诵祭文、拜屈子、祭龙头、点睛,等等,每一个步骤,电视剧都作了一丝

^① 钟敬文:《民俗学概论》,上海文艺出版社2009年版,第71~72页。

^② 钟敬文:《民俗学概论》,上海文艺出版社2009年版,第156页。

不苟的呈现。《木府风云》中，纳西族人们在火把节上摔跤、载歌载舞。这个时候，不分男女，女孩子可以邀请自己喜欢的男孩子跳舞；不分阶层，木家少爷也去与民同乐，木坤在火把节上受到了热烈欢迎，与男子摔跤，受女孩子邀请跳舞。剧中此处第一次表现了木增和木坤性格的不同。在火把节上，西和出现，复仇线开始；阿勒邱救了木增，也是木增和阿勒邱之间感情的开始。岁时节日民俗的视听表现，有特别的民族文化意义，因为它们是“先民在特定的生存环境中，对宇宙生命（天体运行、万物生长）与人体生命节律交织下，精神心灵感悟和文化展演；是地域族群文化生命周期的关节点和民族文化生命——民族精神的重要标识；是人类在不同领域中形成的群体性代代相传的思考原型与行事方式。它具有对后继社会行为起规范化模式和思想感召力的文化力量。在现实中，它以有形的物化形态，无形的心意表象，通过节日的载体，沟通了代与代之间，一个历史阶段与另外一个历史阶段的连续和同一性，构成了一个社会创造与再创造自己的精神文化密码，并为人类的有序发展及现代民族的凝聚力的增强，奠定了基石”^①。

如果说衣食住行是人民生活的物质基础，具有客观性，那么对社会民俗的表现就具有一定的主观性，文艺作品在选择某个民族的某种社会民俗对其进行演绎的时候，往往暗含着对这一民俗的价值判断。例如，上文中提到的《尘埃落定》和《木府风云》这两部剧都包含着对土司制度这一社会民俗的批判。《木府风云》表现的是明朝的土司制度，这一时期是土司制度的强盛时期，因此，剧中的木隆、木青、木增都是好土司，尤其是木增，为纳西族的繁荣富强做出了很大的贡献，但土司制度本身就带来了很多灾难，木青和木增之间的明争暗斗差点导致了木府的灭亡。《尘埃落定》直接描述了晚清至民国土司制度的灭亡，但在灭亡之前，麦琪土司和汪波土司等各家土司之间战争不断，土司太太对奴隶、二少爷奶娘等人的残酷虐待，麦琪土司任意杀人、抢人老婆的行为，各家土司为敛财广泛种植罂粟而导致饥荒……所有这一切都反映了土司制度给人们带来的灾难以及土司制度穷途末路的必然结局。

（三）少数民族的信仰习俗

虔诚的宗教信仰是我国少数民族风俗非常重要的一个方面，是一种精神民俗，更深刻地反映着一个民族的精神内涵。在我国众多民族中，藏族在这方面表现得尤为明显，如《一路格桑花》的男主人公李青格所说：“在川藏线，信仰不是奢侈品，而是必需品。”藏族人主要信仰藏传佛教，藏传佛教对藏民族的价值取向、道德规范、心理素质、思维模式等社会生活的诸多方面，无不给予了深远而持久的影响。可以说，藏传佛教几乎是藏族文化的核心，是藏族的名片。布达拉宫、朝圣者的身影、转经筒、佛珠等，是人们对西藏的“标配”印象。比起物质民俗、社会民俗，藏族题材电视剧中藏传佛教习

^① 陈勤建：《民俗——日常情景中的中国人的精神生活》，《民俗研究》2007年第3期。

俗,才是藏族民俗在藏族题材电视剧中的主体,任何民俗元素都不能与之比肩。《茶马古道》、《拉萨往事》、《一路格桑花》(2010)等剧都是满满的宗教元素,但又并不是简单的宗教元素的描写,更重要的是人们对信仰的虔诚,信仰已经融入他们的生活,并由此生成他们的民族性格。《茶马古道》中在佛像前祈祷是尼玛次仁老爷和其夫人每天的习惯,尼玛老爷宅心仁厚,白玛活佛和烈珠喇嘛多次出现,解救或者保护花依姑娘、木石罗。《尘埃落定》中基督教徒来传教,但只能带走一些矿石,佛教的地位依然根深蒂固,哪怕这时候这里的佛教已经变质到几乎成了巫术的地步。蒙古族的宗教信仰也是藏传佛教,虽然佛教元素在蒙古题材电视剧中并不如西藏那样重要,那样处处可见,但佛教在蒙古族的地位仍不容忽视。

在新疆,很多民族信奉伊斯兰教,并曾经信仰过萨满教、佛教、喇嘛教、东正教等,这些宗教对他们的生活习惯、道德伦理、价值观念等都有深刻的影响。在新疆不少民族的日常生活习俗中,随时随地都可见到宗教的踪迹。以伊斯兰教的影响为例:饭前要祈祷,在婚俗中要请阿訇念经合婚,在丧葬中要作各种祈祷仪式,“古尔邦节”、“肉孜节”等是宗教性的节日。电视剧《冰山上的来客》中,金光闪闪的古兰经是塔吉克人的圣物,莫尼老爷被马占江胁迫逃亡前将印着古兰经的羊皮经卷交给清真寺,交给了阿訇;阿訇是塔吉克族人精神上的领袖,解放军进城策略之一就是争取阿訇的信任;在塔吉克族人尤其是纳乌鲁兹与解放军发生冲突的时候,阿訇来调解,人们都默默散去。

很多民族都有自己的民间信仰,这种信仰不像宗教信仰一样形成一个完整的体系,但有自己的仪式,并且也深入人们的生活、心理,渗入他们的性格、文化中。民间信仰包括对自然、鬼神、灵魂等的崇信与敬畏。蒙古族人信仰“长生天”,电视剧《东归英雄传》(2007)和《成吉思汗》中,都有祭拜“长生天”的仪式。“三朵神”是纳西族的战神、保护神及玉龙雪山的化身,作为纳西族最古老的神,在纳西族人们的生活中占有重要的地位。《木府风云》中,木增、木坤婚礼的时候,要拜“三朵神”;木增和阿勒邱去殉情谷殉情的时候,木增的父母、二婶都在向“三朵神”祈祷;罗宁氏要杀木隆偷情的妾的时候,交代要等入夜一更鼓之后,这时“三朵神”才会拿走恶徒的性命;纳西族的规矩,通过“三朵神”的考验可以请求放走牢里的任何一个犯人……虽然没有专门的祭拜“三朵神”的仪式,但是,可以看出“三朵神”已经渗透在纳西族生活的方方面面。与灵魂信仰相关的是祭祀,“古人相信人有灵魂,人死之后,肉体不复存在,灵魂却不消失,灵魂具有超人的能力,可以变化形态,暗中对人起作用。生前为善者,死后亦成善鬼。家中的尊长死后,能成为家族或家庭的保护神。因此受到后人的隆重祭祀。这便是上古的祖先崇拜”^①。祭祀是这种灵魂观念的派生物,并且发展为祭祖、祭神、祭孔等,而其中祭祖尤为重要和常见,我国各民族都非常重视。在大部分少数民族题材电视剧中,都有

^① 钟敬文:《民俗学概论》,上海文艺出版社2009年版,第132页。

祭祖活动,如《木府风云》中木旺出征前后都要祭祖,祭祖是一项神圣的活动,明朝派来的钦差大臣受西和误导拿了祖先牌位,差点丢失性命。

(四) 少数民族的音乐、歌舞奇观

我国少数民族大多能歌善舞。人们常用一句俗语“会说话就会唱歌,会走路就会跳舞”来形容云南少数民族的多才多艺和能歌善舞;新疆素有“歌舞之乡”之称;蒙古族音乐抒情、高亢、大气、苍凉,给人以苍茫、辽阔、壮美的精神体验;“藏族的民歌大都是澄澈明亮的,它仿佛能穿透高高的雪山直达云端。是藏族人民淳朴、纯净的心灵和广袤高远的自然环境陶冶出了如此纯美的音乐”^①;朝鲜族也是能歌善舞的典型代表。音乐歌舞不仅是新疆少数民族娱乐休闲的主要方式,也是他们表达情感的主要手段,更是他们节日庆典等的主要内容。因此,在众多的少数民族题材电视剧中,创作者结合边疆少数民族能歌善舞的特点,充分利用少数民族的民族音乐和歌舞元素,渲染气氛,推动情节发展,塑造人物形象,展现不同的民族文化与绚丽多姿、充满异域风情的边疆。

民族音乐和歌舞在新世纪少数民族题材电视剧中的首要功能是体现民族特色、地方风格,例如佤族的“春米舞”、“木鼓舞”在《湄澜传情》中的呈现,《血色湘西》中的苗族民歌,《嘎达梅林》中牡丹吹奏的蒙古族曲调等。其次,民族音乐和歌舞更是配合着故事叙述与人物形象塑造,在剧中发挥着更重要的叙事作用。《木府风云》中的音乐不仅具有纳西族的特色,而且很好地与剧情融为一体。根据纳西族特点和音乐曲调创作的主题曲《净土》多次出现,渲染气氛,如木增和阿勒邱去玉龙雪山殉情的时候,轻轻响起的旋律,震撼人心;一段纳西族乐器芦管吹奏的背景音乐总是在剧情潜藏紧张气氛的时候出现,扣人心弦;而阿照和阿勒邱合唱的那首纳西族人人会唱的“歌唱爱情、歌唱丽江、歌唱自由”的民歌,悠扬动听,既表现了纳西族民歌的特色,也表达了纳西人民对爱情、自由和丽江的热爱,还对情节发展有重要作用:第一次唱时两人结为姐妹,阿勒邱帮助阿照留在木府,第二次唱时两人姐妹情谊已尽,阿照被关在监狱,阿勒邱去探望,一首歌又勾起了她们的回忆和感情,阿勒邱救了阿照。还有一些电视剧以民间音乐和歌舞为载体来推动剧情发展、塑造人物形象,《长白山下我的家》中朝鲜族的歌舞就发挥着这样的作用。这部剧作以表现顺玉为代表的一代年轻艺术家的成长历程为主要叙事线,通过顺玉的艺术道路,顺玉与卢老师、贞淑等的关系,探索朝鲜族民间歌舞艺术的传承和发展,“特别是贞淑等民间艺人对民间艺术本质的理解,并常常以生活的景象和场景,来启发顺玉在击鼓和舞蹈时要善于从生活中去找灵感和真情等,与卢老师学院式的教学相去甚远,因而在指导顺玉如何真实地、有激情地表现朝鲜族歌舞上,发挥了特殊的作用。尤其对朝鲜族长鼓舞的起源、变化等,贞淑小姨更是赋予了它

^① 廖海波:《影视民俗学》,北京大学出版社2007年版,第29页。

们新的生命”^①。《木卡姆往事》(2008)更是以一部剧来表现民族音乐的重要性,叙述了20世纪50年代抢救新疆维吾尔族最宝贵的非物质文化遗产“木卡姆”的故事。

在上述民俗元素之外,还有很多其他民俗元素渗透在新世纪少数民族题材电视剧的叙事中,这里不再一一赘述。民俗文化形式多样,内容丰富,新世纪各民族的电视剧叙事,都注意对民俗元素的应用,通过少数民族独特的地域景观和少数民族特有的民俗文化,向他族尤其是汉族人们展示了种种神奇的、充满异域风情的视觉盛宴,传达了不同民族的文化精神,加强了彼此之间的了解,丰富了中华民族的文化内涵。

二、民族文化精神的型塑

仲富兰说:“民俗文化的功能之一,是塑造整个民族的精神人格和精神品位。”^②“民族风格主要体现在文艺作品所反映出来的民族文化心理上,各个民族的不同,不仅在于生活条件的不同,而且还在于精神形态的不同。诸如风俗习惯、信仰禁忌等民俗构成的基层文化形态,它奠定了一个民族共同文化、共同心理素质的基础,显现了一个民族的独特思维方式,价值观念。民族文化心理表现最集中的就是人物性格和作品所传达出的思想观念。”^③少数民族题材电视剧通过民俗元素的取材和演绎,来完成对一个民族的精神文化的塑造,当然,也并不是所有剧集的民俗文化都很好地表现了民族文化和精神。下面仅以蒙古族、藏族和西南少数民族为例试加分析。

(一) 蒙古民族精神与草原文化

如果要找一个关键词来解读蒙古族的民族文化和精神内涵,那么肯定是草原文化。草原文化是一种地域文化概念,任何民族文化的形成都离不开自己所处的地理环境。蒙古族生活在辽阔的草原上,水资源缺乏,气候变化无常,形成了以游牧业为主要生产方式的草原文化。这种草原文化,其内涵包括人与自然的和谐共处,重情重义、重恩重仇、信守承诺的价值取向,粗犷豪爽、勇敢彪悍、崇尚英雄的民族性格。新世纪蒙古族题材电视剧中草原、骏马、羊群、蒙古包、勒勒车、蒙古袍、奶茶、手把肉、那达慕、婚礼抢亲、信仰等物质生活、社会生活和精神生活的民俗元素,深深渗透在牧民的各种物质生活形态和行为模式中,反映着蒙古族的文化内涵和民族精神。

蒙古族人热爱大自然,与自然和谐相处,他们的长生天崇拜、天葬等风俗,都表现了这一点。蒙古族人还非常热爱草原与骏马,他们对草原与骏马的感情非其他族人能及。电视剧《嘎达梅林》中,老王爷新娶的汉人妻子一开始提出卖掉草原,老王爷说达

^① 沈源:《来自金达莱的美丽心性——评民族题材电视连续剧〈长白山下我的家〉》,《光明日报》2012年11月19日第14版。

^② 仲富兰:《中国民俗文化学导论》,浙江人民出版社1998年版,第598页。

^③ 廖海波:《影视民俗学》,北京大学出版社2007年版,第29页。

尔汗草原是上天赐予的，子子孙孙都不会卖。他们对草原的深情，汉人不能理解。当然，后来他装作不知其实是默认了妻子背着他卖掉草原，也因此遭到了草原人民的反对，导致了起义。电视剧《成吉思汗》中，成吉思汗的父亲也速该去世后，族人将他的战马放归自然。在电视剧《东归英雄传》中，当土尔扈特部意识到自己将走向“死亡沼泽”时，他们将六万牲畜放归了哈萨克草原。

重情重义、重恩重仇、信守承诺是蒙古族人们的价值取向，是草原文化的核心精神。“草原民族以内诚于心、外信于人为荣，以轻诺寡信、背信弃义为耻，为追求这一崇高的价值目标，他们甚至以牺牲生命为代价也在所不惜。”^①电视剧《嘎达梅林》中有一句台词：“我们是真正的蒙古人，会遵守自己的信诺。”可见，信守承诺与否，甚至成了衡量是否是真正的蒙古族人的标志。因为信守承诺，所以蒙古族人喜欢折箭立誓，相信彼此都会遵守自己的誓言。蒙古族人也重情重义、恩仇必报。铁木真年轻时，合答安救过他，铁木真一直牢记于心，后来想封她为妃，虽然被她拒绝，但一直对她敬重有加；而且，孛儿帖作为大妃，因为合答安救过铁木真，她对合答安下跪表示感谢，而合答安当时不过是一名奴隶。报仇，在蒙古族人也是一种信仰，有仇不报非英雄。电视剧《成吉思汗》中，各部落之间的战争，有一些就是源于报仇。

蒙古族的很多民俗都能体现他们粗犷豪爽、勇敢彪悍、崇尚英雄的民族性格，如互相问候的撞肩礼、摔跤、歌舞、音乐、婚俗等。以婚俗为例，蒙古族有抢婚的风俗，认为抢来的女人更珍贵，成吉思汗的母亲就是其父亲抢来的。电视剧《胡杨女人》（2010）中将抢婚作为一种解救方法。抢婚，带着野蛮习气，应该是文明社会所排斥的，但在蒙古族，抢婚是一种勇敢的表现，带着褒义的色彩。而他们的民族音乐和歌舞，豪放、苍凉、大气，很好地体现出他们的民族性格。在电视剧《成吉思汗》中，成吉思汗战胜花刺子国后的那场歌舞对比，非常鲜明地表现了两个民族不同的音乐和歌舞风格。人物形象集中代表了一个民族的性格，新世纪蒙古族题材电视剧塑造了很多粗犷豪爽、有血性有担当、勇敢顽强的英雄形象，如成吉思汗、渥巴锡、嘎达梅林，包括那些女性形象，如斯琴、诃额伦、牡丹等，都勇敢坚韧，代表着蒙古族的民族性格特征。诃额伦被抢时，蔑儿乞首领的弟弟不敢上前迎战，想要逃跑，诃额伦指责他没有蒙古人的血性，自己从轿子上下来，骑马去战斗；也速该死后，部落人准备抛下诃额伦母子九人离开，她手握苏鲁锭长枪努力劝说族人回归。

（二）藏民族精神与佛教信仰

提起蒙古族，就会让人想起草原和骏马；提起藏族，就会首先让人想起藏族人虔信佛教的各种习俗。正如草原文化是蒙古族的文化和精神内核，信仰是藏族文化的根本内容。由信仰而生出的善良、无私和奉献精神是藏族的民族精神。“民族文化心理表

^① 吴团英：《略论草原文化的内涵、特质与基本精神》，《内蒙古日报》2006年10月27日。

现最集中的就是人物性格和作品所传达出的思想观念。”^①

藏传佛教是藏民族文化的核心。“在藏民族的发展历程中,宗教一直是其文化生活中的重要组成部分。佛教传入藏地之后,经过与原有苯教的长期斗争融合,形成了独具特色的宗教——藏传佛教。藏传佛教在之后的几百年间给藏民族带来极深的影响,主要表现在社会制度、宗教信仰、审美情趣及日常生活、语言、服饰、饮食等方面。”^②在藏传佛教影响下,藏民族普遍具有慈悲、善良、诚实、勤劳、谦卑的心理特征,对一切众生都怀有感恩戴德之情。以《格达活佛》(2004)为例,本剧取材于藏族宗教领袖人物五世格达活佛的真实历史事件,讲述了格达活佛在支持红军北上抗日和解放军进军西藏过程中,为了民族团结和祖国统一不懈努力、慷慨赴难,以一己之身殉天下的故事。作为藏族宗教的领袖人物,格达活佛是藏传佛教文化内化成的民族性格的典型。他慈悲为怀,怀着“普度众生”的信念,在获得“格西”学位后,婉拒了留在拉萨发展的绝好机会,回到了康巴,选择了为贫苦农牧民众、信徒们“布道”的路;他把红军医院请进了自己的寺庙,亲自为红军伤病员疗伤;收娃洛仁的儿子为养子……他一生都在践行着佛教文化里“博爱、平等、怜悯”的观念,直至最后为和平、为国家统一奉献了自己的生命。不仅是格达活佛这样的宗教领袖人物,虔诚的佛教信仰也影响着普通藏族民众,佛教文化内化进他们的性格中。电视剧《茶马古道》里,芭拉是云南会馆的一名仆人,在河边发现受了重伤的木次仁,将他移进河边小棚里,默默地照顾他。而剧中对这些人物的无声赞扬也是对佛教文化影响下的藏族民族文化和性格的赞扬。

(三) 西南少数民族文化与民族性格

相对于蒙古族、藏族题材电视剧对于民族文化和民族性格的深刻表现,有些云南少数民族题材电视剧对民族文化和性格的表现较为肤浅,很多民俗流于展览,或者只是对故事情节等发挥作用,而并没有把民俗文化和民族文化、民族性格紧密结合。但从总体上说,大部分也都在某种程度上表现了西南地区少数民族的民族文化和民族性格。

《木府风云》是一部优秀的电视剧,注重故事情节,人物塑造也较为生动,尤其是罗宁氏;对于纳西族的民俗也有生动的表现,如服饰、建筑和音乐等,都非常具有纳西族的民族特色,尤其是音乐非常出色。剧中音乐表现了纳西族人们热爱丽江、热爱自由、崇尚爱情的性格。这部剧体现了纳西族人对爱情的赞美。纳西族有殉情的风俗,他们认为殉情的男女是最圣洁的,无论任何人,都不许因为殉情的亲人引发争端,因为大家都相信殉情者的灵魂已经和雪山融为一体,所有的人都要赞美爱情,接受这个凄美的事实。所以,木增为捍卫他和阿勒邱的爱情,并避免木府和阿室于父亲的战争,带着阿

^① 廖海波:《影视民俗学》,北京大学出版社2007年版,第29页。

^② 王春丽、李冰洁:《藏族题材电影中的宗教文化解析》,《湖北广播电视台学报》2012年第9期。

勒邱逃婚殉情。而整部剧也都在赞颂木增和阿勒邱的爱情。还有木府对丽江的守护，木府的人一直有那样的信念，他们的存在是为了木府和丽江的安宁，不是为了自己。阿勒邱被舅舅抓到永宁，木增要出兵打仗，奶奶罗宁氏教导他，作为一个土司，心里只能装着他的百姓，家人和爱情，都只能为他的百姓让步，即便当时是罗宁氏自己陷入永宁，也不可出兵，要不然他不配做一个土司，不配是木府的子孙。这种信念深深地植根于木府人的心中，忠诚地守护丽江，热爱丽江，大爱高于一切。同时，这种带有人情味和浓烈伦理观念的剧情设计、人物性格，更具有中原文化特征，似乎表明了纳西族深受中原文化的影响，就像是木青和木增对于汉族文化的热爱。但纳西族的民族性格和文化其实并没有那么浓厚的伦理观念，纳西族人们善良热情，热爱自由，赞美爱情，也尚武尚强。比起男女主人公，木隆、木坤、阿月拉从某种程度上更能体现纳西族的这种民族文化和社会性格。

《湄澜传情》中民族众多，民俗元素更是遍布全剧，初看似是一幅动态的民俗展览画，但却简单生动地勾勒了几个少数民族不同的文化和性格，民俗风情和民族文化融为一体。明仙所在的哈尼族崇尚黑与红，明仙的性格生动地反映出哈尼族的热情豪爽、执着勇敢、体贴懂事。明仙一出场就爽朗大方，他们在排一场抢婚的戏，明仙是新娘，不娇羞不扭捏，成明因误会想帮助她但却打断了她们的戏，她毫不客气地打了成明；她喜欢成明的执着勇敢，哪怕知道成明一直喜欢紫英也不放弃陪在成明身边；哈尼族的情书也体现了哈尼族姑娘的勇敢，在哈尼族的风俗里，如果谈情说爱是女孩子先主动的，女孩子会在芭蕉叶中用黑丝线栓几朵花送给男孩作为情书；哈尼姑娘也体贴懂事，成明受伤后明仙帮他按摩，告诉他按摩是哈尼族的专长，哈尼的姑娘懂事的时候就从阿母那里学会按摩，父母劳累回来就帮他们按。德娇泼辣骄纵、任性豪爽但又美丽能干、体贴善良，这体现着佤族的性格特征；而玉罕香则代表了傣族姑娘的温婉善良。总之，神秘的野象谷、美丽的澜沧江、原始森林的惊险和壮观、不同风情的寨子、傣族的泼水节与象文化、哈尼族的抢婚习俗与民族歌舞、佤族的木鼓节与竹文化，还有各种礼仪、风俗等，都很好地融入故事和人物，简单明了地展现了湄公河两岸几个少数民族的民族文化和社会性格。

也有一些电视剧在这方面做得不太好。《大理公主》中的白族，几乎在电视剧中找不到表征；反倒是《茶马古道》，虽然涉及众多民族，但剧中对白族不多的几笔，就有了一点白族的民族文化特征。大理白族的茶文化不仅在于盛产茶叶，更在于他们对于用茶的讲究，三道茶的不同意味，蕴含着深刻的人生哲理；杨金鹏一句简单的“别以为老子是白族人只会算账不会杀人”就点出了白族长于商业、不好武力的性格特征。

由上面的分析可以看出，西南地区少数民族众多，民族文化和精神多元，各有特色，但大都呈现出活泼、善良、崇尚爱情和自由的倾向。

此外，《木卡姆往事》、《吐鲁番郡王》、《冰山上的来客》等剧，通过民俗文化表现出

了新疆地区维吾尔族、哈萨克族等民族的伊斯兰教文化以及勤劳、热情、幽默、乐观的民族性格；《孝庄秘史》展现了满族勇敢尚武的民族性格；《长白山下我的家》充满了不动声色不张扬的亲情和温情，非常令人感动，该剧通过长白山、海兰江的雪山、苍松、碧溪、薄雾等组成的好画面，朝鲜族多姿多彩的民族歌舞和“抓周礼”、“上梁礼”、“花甲礼”等礼仪习俗，表现了朝鲜族重视礼仪、讲究人伦之和的民族文化，塑造了朝鲜族能歌善舞、朴实能干、善良温情的民族形象……我国少数民族众多，民族文化也各有不同的内涵，这些都通过少数民族题材电视剧得以表现。

能否传达出民族文化内核、民族精神品质是衡量一部电视剧是否为地道的少数民族作品的重要依据。大多数新世纪少数民族题材电视剧做到了这一点，它们充分利用少数民族民俗，将其与故事情节、人物形象、主题思想相结合，传达民族文化和精神、塑造民族形象。电视剧中所构建的民族文化精神是经过了创作者的选择和加工的，受创作者的认识和表达影响，表现出来的民族文化可能与本民族的内涵一致，也可能有所偏差，有可能深刻抓住了最核心的东西，也有可能只是浅显地表现了民族文化和精神的一个方面。但无论如何，比起早期的民族叙事，新世纪的少数民族叙事不仅对民俗文化的选择更加丰富多样，而且更能通过这些民俗文化传递出民族文化和精神的特质。

三、民俗文化冲撞和交融下的“文化中国”想象

“文化中国”作为一个学术概念，是由新儒家学者杜维明在 1980 年代提出的。杜维明指出：“文化中国不是一个狭隘的地域观念，不是一个狭隘的种族观念，也不是完全语言的观念”，对于“文化中国”而言，重要的不是地域，而是语言和文化。它是一个以文化和语言为纽带的“想象的共同体”，是一个超地域的甚至超历史的意义世界、精神世界^①。

民俗文化是中国文化的重要组成部分，也是“文化中国”想象的重要依据。“对于当代中国人来说，民俗文化绝不仅仅是一种文物的价值，作为一个民族的传统与习惯，它早已渗透在中国人的血液之中，并镌铸着中国人深层的心理积淀，与今日与未来都是息息相通的。正如国学大师梁启超先生说过的：‘凡一国之能立于世界，必有其国民独具之特质，上自道德法律，下至风俗习惯、文学美术，皆有一种独立精神，祖先传之，子孙继立，然后群乃结、国乃成，斯实民族主义之根底源泉也。’”^②新世纪少数民族题材电视剧对民俗文化的展现、民族精神的表达，也是构建“文化中国”想象的一个重要

^① [美] 杜维明：《“文化中国”与儒家传统——杜维明教授访谈录》，《中国文化》1993年第1期。

^② 仲富兰：《中国民俗文化学导论》，浙江人民出版社 1998 年版，第 19 页。

方面。可以说,中国少数民族题材电视剧始终架构在一个想象的共同体——“文化中国”——之上。我们可以从以下几个方面展开分析。

(一) 民俗文化的丰富与混溶——“文化中国”形象的多元与一元

新世纪少数民族题材电视剧展示了各民族多姿多彩的民俗文化。包含两个方面,其一,各个民族的民俗文化丰富多彩。如《嘎达梅林》、《成吉思汗》、《草原春来早》等蒙古族电视剧展现了蒙古的大漠草原、蓝天白云、牛羊骏马,也有蒙古包、蒙古袍、马奶酒、那达慕大会、摔跤、马头琴等各种各样的民俗元素。其二,不同民族有不同的民俗文化。民俗文化本身具有民族性,不同民族的民俗文化有不同的特点,新世纪少数民族题材电视剧都注重表现各民族风俗的独特性,因而各具色彩,精彩纷呈。《长白山下我的家》、《西藏风云》、《奢香夫人》等剧表现出来的民俗文化各有风情,绝不雷同。

少数民族题材电视剧在强调各民族民俗文化独特性的时候,并没有忽视民俗文化的混溶性,表现出各民族之间相互影响与交融、具有同质性的一些民俗文化。如骑马、射箭、摔跤这种娱乐活动,既在蒙古族题材的《嘎达梅林》、《成吉思汗》等剧中有所表现,也出现在满族题材电视剧《孝庄秘史》(2002)中;还有篝火晚会,更是在大部分民族题材电视剧中都有呈现,而不仅仅是火把节的民族。中华民族的民俗文化是由多个民族民俗文化组成的,不同民族的民俗文化相互融通,构成多民族的中国民俗文化。

在这种情况下,“文化中国”的想象呈现出多元与一元的特征。“在中国多元文化之间,各种文化是互动的,而这种互动状态形成每个民族民俗文化链条的若干连环,这就使得中华民族的文化极具凝聚力,表现为不同民族之间民俗文化的相互连接,构成中华民族文化的完整内容。”^①

(二) 双重文化身份认同——“文化中国”想象潜藏的政治性

新世纪少数民族文化的呈现是中国国家形象建构的有机组成,不管是对内还是对外。一方面,少数民族文化指向民族文化的内部空间,成为一种具有文化认同意义的民族寓言和史诗;另一方面,少数民族文化作为多民族文化共同体的一员,有机地呈现了新的国家形象——作为一个多民族国家,我们的国家形象是多元的、容纳差异、多姿多彩而又和谐的共同体^②。所以,新世纪少数民族题材电视剧通过民族文化的影像呈现,塑造了民族身份与国族身份两种身份形象。

新世纪少数民族题材电视剧比起之前更关注民族身份的建构。一方面,通过追忆

^① 邢莉:《中国民俗学理论的新建树——对“多民族的一国民俗学”理论的探讨》,《中央民族大学学报(哲学社会科学版)》2004年第4期。

^② 陈旭光、胡云:《文化想像、身份追寻与“差异性”的文化价值取向——论全球化语境下少数民族题材电影的价值与路向》,《上海大学学报(社会科学版)》2012年第1期。

本民族的历史,尤其是记忆中英雄人物形象的塑造,唤起民族认同感。如蒙古族的《成吉思汗》、《东归英雄传》、《嘎达梅林》,纳西族的《木府风云》,彝族的《奢香夫人》等,莫不如此。另一方面,通过民族身份的符号化标识——宗教、风俗、节庆、服饰、语言等各种民俗文化寻求和确立民族自我身份。前文已分析过,民俗文化是民族文化的核心,是民族精神的外在体现,我国少数民族题材电视剧试图通过民俗文化的呈现引起各民族人们的共鸣,以确认民族身份。

中国的 56 个民族都同属于中华民族,在数千年的民族交流和融合中,既形成了各具特点的民族风习,又在交流融汇中形成了许多共同的民俗文化,中国多民族间早已是你中有我,我中有你。在《文成公主》(2001)、《茶马古道》、《山间铃响马帮来》等电视剧中,都可以看到各民族文化交流融汇成中华民族共同的民俗文化,由此形成稳固的中华民族认同与国族认同。增强中国国民的国族认同,正是新世纪中国少数民族电视剧的叙事旨归。

有论者称,在本质上,“文化中国”依然是一种权力话语,一种文化政治工具^①。新世纪少数民族题材电视剧通过民俗文化来建构民族身份和国族身份双重身份的认同也是一种文化政治的表达,尤其增强中国国民的国族认同,更体现其在表达“文化中国”想象时的政治性。

结语

新世纪少数民族题材电视剧,在叙事中展示了边地少数民族丰富多彩的民俗风习,传达并型塑民族文化精神,在构建民族想象的同时,构建“文化中国”想象,以期增强中华民族共同的国族认同。或许是因为新世纪中国少数民族题材电视剧民族意识的觉醒以及致力于民族身份的认同,这个时期的少数民族题材电视剧,从时间段上来说,多集中于古代、近现代,而当代较少,涉及当代的,也多集中于 20 世纪 50 至 80 年代,反映现时段的较少。这使其传达的“文化中国”想象与现实稍有脱离。当然,民俗文化具有历史传承性,民族文化精神更具有稳定性,就算有差别,也不会相距甚远。但在全球化迅速发展的今天,不止是民族之间文化的相互影响,各国之间文化都在相互碰撞下慢慢交融,呈现出新的特点。有些少数民族地区也许相对较为封闭,受外界影响较小,但大多数少数民族还是受到了现代文明和汉文化的深刻影响。例如,现今很多少数民族地区的人们在平日里已经很少穿着民族服装,只有在特殊的节庆活动或宗教、民俗活动时才会穿着隆重的少数民族服装。而新世纪少数民族题材电视剧在这方

^① 向宇:《文化中国的影像建构及其矛盾——论李安电影的中国想象》,《上海大学学报(社会科学版)》2013 年第 3 期。

面表现的不多,对民族文化的现代性探寻较少,对少数民族在全球化的今天如何在坚守自己本民族文化与接受外来文化影响间取得平衡的探析也比较少,而更多地集中于传统民族文化和民族精神的表达,因此,其所呈现的“文化中国”想象就与现实略有脱节,更准确地说,是在构建“文化中国”想象的时候侧重于传统文明而较少表达“文化中国”现代性的一面。这或许是少数民族题材电视剧以后努力的一个方向。

[作者单位:南京大学文学院]

现代戏曲史论写作的批判人文主义转向

——从李伟《20世纪戏曲改革的三大范式》谈起*

周云龙

摘要:李伟的专著《20世纪戏曲改革的三大范式》引入“范式”概念对中国戏剧史上的历史事件进行了体系化,有效干扰了启蒙主义话语的线性历史叙述,并彰显出别样的立体化和流动性论述。其主要学术贡献体现在三个方面:一是在全面、系统探讨20世纪戏曲改革的历史的同时,突破“研究对象”的局限,把论题上升到20世纪中国戏剧美学的一般性讨论;二是在把“范式”作为“史实”体系化方法的同时暗示出新的“史识”;三是直面“中国文化自觉”的方法论困境,提供了一种可供后续研究参照的“批判人文主义”分析框架,有效地在“后学”思想陷阱之外召开了以“人”为主体的启蒙精神,同时还重建了现代中国(戏剧文化)的主体性。

关键词:李伟 《20世纪戏曲改革的三大范式》 学术价值 评析

当下的现代戏曲史论写作有一笔相当丰厚的思想遗产,无论研究者是否自觉或自愿,他(她)都不得不与之对话。或者说,这笔思想遗产已成为一种强大的、无法回避的背景。这个背景就是“五四”新文化运动,该运动在戏剧领域的表征,主要体现于新旧剧观念论争和西式新剧的引进。在具体操作中,新旧剧观念论争属于理论建设层面,而西式新剧的引进则属于实践创作层面,二者是同源互补、一体两面。从宏观层面着眼,这场发生在戏剧领域的文化实践,旨归在于启迪民智,若借用鲁迅的表述,可以说其立场和性质是“启蒙主义”的。

然而,诚如德里达所言,“一笔遗产总是对一项债务的再确认,但却是一种批判的、有选择的和过滤的再确认”,因为“遗产从来不是一种给予,它向来是一项使命”^①。在这个意义上,对待“遗产”——“五四”新剧运动的态度与策略,就构成了检验当下现代戏曲史论写作的重要尺度。李伟博士新近出版的《20世纪戏曲改革的三大范式》正是以“使命”的姿态^②,对“五四”新剧运动中的“启蒙主义”话语进行了批判性的“再确

* 本文系福建省教育厅2015年度A类项目(XF1504)阶段性成果。

① [法]雅克·德里达:《马克思的幽灵:债务国家、哀悼活动和新国际》,何一译,中国人民大学出版社2000年版,第128~129、79页。

② 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版。

认”,从而为我们呈现了一种让人耳目一新的学术思想视界。

现代戏曲史论叙事的政治

作为一部讨论“20世纪戏曲改革”范式的学术著作,《20世纪戏曲改革的三大范式》的写作无疑具有“史论”的性质。虽然“戏曲改革”为该著的研究对象,但又不能仅在研究对象的层次上理解它,因为20世纪的中国戏曲史事实上也正是一部“戏曲改革”的历史,所以,“20世纪戏曲改革”的真正含义是,从“改革”角度切入的20世纪戏曲美学观念史论研究。一般情况下,史论的写作均具有“重写”和“元批评”的特质。戏剧史、戏剧理论与批评作为戏剧研究的三大传统领域,经过现代高等教育的逐步规划、建制,虽然已实现了学科化,但在具体的研究实践中,这三大领域间并没有清晰的边界,而是互相支撑、彼此借重的。戏曲史论的写作本身,就是在综合戏剧研究三大传统领域的知识生产方式的基础上,同时对这三大领域的研究和重述。戏曲史论写作中涉及的理论批评,既是评判的尺度和规范,也是有待分析的文本,因此其写作必定已经是一种“重写”,也是一种“元批评”。

如果说任何一部戏曲史论一旦开始其写作,就已经是一种“重写”,那么,其中潜在的预设就是:其写作必须与此前的论述体系对话。李伟在《20世纪戏曲改革的三大范式》的“绪论”中明确指出:“在思考戏曲改革得失的过程中,笔者对某些违背戏曲规律的改革做法不以为然,同时感到一些看似完好周到的文化政策其实是有问题的,而且这些文化政策在执行过程中还变味变质了,以致造成了对文化创新精神的压抑和对传统艺术遗产的破坏。因此,追问这种结果之所以产生的历史文化根源就非常必要了。”^①鉴于《20世纪戏曲改革的三大范式》作者独特的历史主义视角,本文首先需要从问题脉络的层面,试着描述该著在当代戏剧史论写作图谱中的位置。

20世纪戏曲改革实践的历史源点至少可以追溯到梁启超的“群治”与“新民”说。在《论小说与群治之关系》一文中,梁启超认为:“欲新一国之民,不可不先新一国之小说。故欲新道德,必新小说;欲新宗教,必新小说;欲新政治,必新小说;欲新风俗,必新小说;欲新学艺,必新小说;乃至欲新人心,欲新人格,必新小说。”^②他在另一篇文章中还说:“欧美学校,常有于休业时学生会演杂剧者。盖戏曲为优美文学之一种,上流社会喜为之,不以为贱也。”^③有趣的是,“‘五四’一代文人从晚清知识界的手中接过了建构国族文化主体的重任与方法,即通过‘新小说’来‘新民’;到了‘五四’时期戏剧同样被包含在‘文学’之中,通过‘文学革命’来‘改造国民性’”,但他们“不再像梁启超那样

^① 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版,第2~3页。

^② 梁启超:《论小说与群治之关系》,《饮冰室合集·2》,中华书局1989年版,第6页。

^③ 梁启超:《诗话》,《饮冰室合集·5》,中华书局1989年版,第91页。

借用戏曲的形式扮演西方民族复兴的故事来启迪民智,‘五四’时期的戏剧(文学)革命恰恰是从批判戏曲本身所负载的意识形态功能开始的”^①。正因为如此,我们可以说20世纪初的戏曲改良运动与西方戏剧译介的真正意义,在于它们推动了中国现代戏剧思想在理论上的自觉,而对现代中国戏剧、20世纪中国戏剧理论批评和中国现代戏剧理论体系的建设真正具有起点性和奠基性意义的,则是“五四”新旧剧观念论争。这场论争“对于重大理论问题的提出、戏剧基本理论的译介与建设、围绕着时代精神命题展开的戏剧批评,以及对艺术形式的持续不断的探索,赋予20世纪中国戏剧理论批评以独特的思想轨迹与特色,直接指向中国现代戏剧理论体系的建立与现代戏剧批评传统的形成。……在中国现代戏剧理论与批评史上,后来的诸多重大理论问题和困扰都能在其中找到其根源或原型”^②。遗憾的是,虽然已经时隔百年,但“五四”新剧运动的“遗产”并没有得到认真的检视和清理。以“批判”的姿态对“五四”新剧运动进行再思,是讨论当下戏剧史论叙事的前提。

“五四”新旧剧观念论争始于1918年^③,论争的双方分别是新文化运动阵营的钱玄同、刘半农、傅斯年、陈独秀、胡适等人和号称“梅党”“中坚”人物的张厚载。关于这场论争的评价和研究,似乎一直未能脱离“激进—保守”的阐释框架,但本文要指出,该框架并非在真正阅读、解析原典文献基础上得出的结论,而是来自怠惰的解释套路沿袭——“激进”和“保守”正是论争双方当时给对手贴的“标签”。似乎引进西式新剧就意味着美学观念上的“激进”,为戏曲的美学价值辩护就意味着“保守”,这种“各打五十大板”的解释模式,给后来(包括理论批评在内的)中国戏剧史论的写作留下了无穷后患。

回归这场论争的原点和原典,我们即可发现:如果引据“激进—保守”的尺度来判断,曾为戏曲美学价值极力辩护的张厚载,绝对不能算作“保守”。笔者曾在另一篇论文中指出,张厚载在为戏曲存在合法性辩护时,其论争策略和对手一样,基本上完全是征引西方戏剧知识来为其观点寻求权威性支持的;而且,作为北京大学法科政治系学生的张厚载在西方美学方面的修养,似乎并不输于大力倡导西式新剧的对手们。换句话说,论争双方的真正焦点是“谁才是‘合法’的西方戏剧知识的阐释者”的问题。对中

^① 对该问题的详细论述可参看拙文《“十七年”戏剧理论批评的问题与方法》,载《扬子江评论》2013年第5期。

^② 周云龙:《普适性的建构:新、旧剧观念论争中的西方知识状况》,《福建师范大学学报》2013年第6期。

^③ 最早对戏曲进行严厉批评的是钱玄同和陈独秀,接着刘半农、胡适也加入批评戏曲的行列,这些文章均发表于1917年,但是张厚载的“回应”文章则发表于1918年。本文把张厚载的“回应”视为这场论争的开始。可分别参见以下文献:钱玄同与独秀的通信(《新青年》第3卷第1号,1917年3月1日)、刘半农的《我之文学改良观》(《新青年》第3卷第3号,1917年5月1日)、胡适的《历史的文学观念论》(《新青年》第3卷第3号,1917年5月1日)以及张厚载在“通信栏”发表的文字(《新青年》第4卷第6号,1918年6月15日)。

国现代戏剧理论体系的建设而言,新旧剧观念论争中暗藏的最大困境在于:中国戏曲的美学价值只能由西方戏剧单向审判,而中国戏曲对西方戏剧的反向评估潜力,一种双向的、多元的、动态的中西戏剧文化交流图景则付之阙如^①。当然,今天不会再有研究者幼稚到去认同当年胡适等人的那种“从中国戏曲到西方戏剧这样的一元进化图式”,相反,关于“现代中国戏剧”史论应该有戏曲的一席之地的呼声常常此起彼伏,但这并不意味着中国戏剧文化的主体性就真正在戏剧史论写作中得以凸显。“五四”新旧剧观念论争遗留的难题仍然以隐秘的渠道,以改头换面的方式表征在现代戏剧史论的叙事中,其基本的表现就在于:具体写作中该如何处理话剧与戏曲的关系。最常见的思路是把戏曲从现代中国戏剧史论中的缺席或“边缘”位置拯救出来,给予其必要的重视和不亚于话剧的篇幅、分量。然而这只是一种“态度”,而非“策略”,该做法忽略了真正的问题:“即这种‘态度’与戏剧史叙事之间的互动关系——如果预设了戏剧史的叙事模式,无论我们在其中增补何种‘被边缘化’的内容(如戏曲),永远都是在同情式的纠偏中强化该叙事逻辑,只能导致‘被边缘化’的内容更加‘边缘’”。该研究思路的纰漏在于把叙述结构的问题误以为叙事系统的残缺,它在深层次上复制了原本属于中心的运作机制,其本身就是否定边缘的。”^②这种戏剧史论叙述结构的问题是,它始终把戏曲放在西式“戏剧文学”的文类进化模式中讨论,戏曲美学的独特价值依然受制于该模式而得不到彰显,借用荷兰人类学家约翰纳斯·费边的表述,戏曲在这种戏剧史论的叙述结构布局中,表现出了“时间序列直接对应空间分布”的尴尬情形^③。因为这种文类进化模式和叙述结构暗示的历史叙事时间完全是线性的,相对于西式话剧的“现代”,本土戏曲在形式上仍然具有“原始”的一面,它要变得“现代”,仍须依附于西式话剧的价值尺度。特别需要说明的是,既有戏剧史论叙述结构中的线性时间,并非指代显性的、纵向的、可见的历史事件的分期安排,而是指涉一种隐性的、横向的、不可见的美学价值的体系化暗示,而其隐蔽性正是其危险性所在。

“范式”作为体系化的方法

现代戏曲史论叙事的政治源自启蒙主义话语对现代中国戏剧观念的植入,后续的多数研究基本上都是这种话语的衍生形式。启蒙话语有一种“敝视主义”

^① 对该问题的详细论述可参看拙文《普适性的建构:新、旧剧观念论争中的西方知识状况》,载《福建师范大学学报》2013年第6期。

^② 周云龙:《普适性的建构:新、旧剧观念论争中的西方知识状况》,《福建师范大学学报》2013年第6期。

^③ Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Other*, New York: Columbia University Press, 2002, p.12.

(panopticism)的诉求和冲动,它“不能容忍黑暗区域的存在”^①,因此,“黑暗区域”在其表述中,往往被设定为“过去”的“反价值”,并被作为未来的垫脚石。这种叙事一旦涉及跨文化的议题,“本土”就被建构为启蒙话语的知识客体,成为“反价值”的象征和“过去—(现在)—未来”的线性链条的起点。戏曲在现代中国戏剧史论中获得的尴尬位置就是因应了这一话语运作机制。

那么,有没有一种历史叙事策略可以避开上述启蒙主义话语的魔咒?李伟在《20世纪戏曲改革的三大范式》中,巧妙地引入了托马斯·库恩的“范式”概念,有效地干扰了启蒙主义话语的线性历史叙述。该著在重组、体系化现代中国戏剧史上的历史事件时,彰显出一种别样的立体化和流动性论述。“范式”作为《20世纪戏曲改革的三大范式》体系化历史时空的方法,昭示了其批判人文主义的写作立场——这一立场不仅使著作避免了对“五四”的启蒙主义话语照单全收式的消极附丽,而且实现了对启蒙精神的批判性继承,同时还暗示了“遗产”与“债务”之间的辩证。

根据库恩的解释,“范式”就是“体现各种理论在其概念的、观察的和仪器的应用中”的“一组反复出现而类标准的实例”^②,后来,库恩在另一篇论文中,又补充道:“一种范式是,也仅仅是一个科学共同体成员所共有的东西。反过来说,也正由于他们掌握了共有的范式才组成了这个共同体,尽管这些成员在其他方面也是各不相同的。”^③藉此概念,《20世纪戏曲改革的三大范式》把20世纪的戏曲改革分为梅兰芳范式、田汉范式和延安范式。三种范式内部的关系正是一个戏曲艺术的“共同体”,彼此间的观念虽各有差异,但“最大公约数”还是存在的,这个戏曲艺术观念上的“最大公约数”正是划分范式的基本依据。

在梅兰芳范式中,除了梅兰芳本人的京剧改革思想,还有程砚秋、齐如山、翁偶虹等人的思想。借助对大量相关文献的解析,李伟指出,梅兰芳的京剧改革思想浓缩在“移步不换形”五个字中。“形式”在梅兰芳那里是京剧艺术的本质,也就是说“形式”是使京剧如其所是的东西,是京剧的“审美资源”所在,所以,梅兰芳反对“把京剧改得不像写意的京剧而像写实的话剧”。程砚秋的戏曲改革思想似乎没有梅兰芳那么清晰可循,相反,总是显得矛盾暧昧,但是其“从向西方学习的狂热到深刻地回归传统”的轨迹,又和梅兰芳有暗合之处。齐如山、翁偶虹等传统文人和梅兰芳、程砚秋一样,都受过现代文明的浸染,在京剧改革中,同样选择了以“固守传统”“应对一种异质和新质文化的挑战”的道路。在彼此相异的实践经验背后,是梅兰芳范式下的京剧艺术家作为

^① 包亚明主编:《权力的眼睛——福柯访谈录》,严锋译,上海人民出版社1997年版,第157页。

^② [美]托马斯·库恩、[加]伊安·哈金:《科学革命的结构》,金吾伦、胡新和译,北京大学出版社2013年版,第36页。

^③ [美]托马斯·库恩:《必要的张力:科学的传统和变革论文选》,范岱年、纪树立等译,北京大学出版社2004年版,第288页。

一个共同体所共享的独特质素：在西方话剧的参照视野中，在确保京剧特色的前提下，化用可能的艺术形式，实现逐步改良，但是这种京剧改革也留下了“雅化”、“远离现实”的遗憾。在对梅兰芳范式的界定与讨论中，《20世纪戏曲改革的三大范式》的分析框架得以确立，即比较、阐释某个戏曲艺术观念“共同体”的思想取向并给予历史主义的评价。田汉范式和延安范式均借助该分析框架得到令人信服的解析。田汉、欧阳予倩和周信芳等人的京剧改革思想与实践构成了田汉范式，该范式具有强烈的现代意识，在注重艺术原则的同时，注入了文化革新的现实诉求。由此，田汉范式有别于梅兰芳范式，也有别于“主题先行”、服务于“政治斗争”的延安范式^①。需要强调的是，该分析框架看似简单，其实内含着李伟对京剧艺术理论高度娴熟的驾驭功力、敏锐客观的批评眼光以及对相关史料的精细爬梳；否则，该分析框架很容易流于随意组合戏曲史片段、简化历史事件原有的复杂性等弊病。

《20世纪戏曲改革的三大范式》在使用范式的概念时，并没有把三大范式作为僵硬的、分离的抽象范畴，而是把范式转化为现代中国戏剧观念体系的统摄性概念。该著上篇在论证戏曲改革的三大范式时，在形式上，三者似乎呈现为并置、类比的纵向铺排，但在逻辑上，三者间却是互证、回旋的横向对话。换句话说，在《20世纪戏曲改革的三大范式》中，梅兰芳范式、田汉范式和延安范式之间的观念疆界并非清晰可辨，相反，彼此间充满了碰撞、渗透、联结等繁复多重的暧昧地带。这可以从李伟对三大范式的比较分析中看到，这一辩证的视角赋予《20世纪戏曲改革的三大范式》一种复杂、立体、流变的（而非单向、线性、僵化的）历史意识和论述结构。

随着历史的推进，三大范式间的或显或隐的互文互释在1949年后，在相对峻急的政治氛围中构成短兵相接的话语竞争局面。一度具有“反精英”倾向的延安范式借助政治指令释放出巨大的话语能量，开始了对梅兰芳范式的“收编”和田汉范式的“置换”，直至八个“革命样板戏”的“贫困整合”。及至1980年代及其以后，伴随着“新启蒙”思潮，田汉范式作为对“革命美学”的批判与反弹，获得“新生”。伴随着冷战的终结和中国文化市场的出现，梅兰芳范式成为“非遗”工程的首选，而延安范式则在“后冷战”的历史时空中，借助体制化力量继续履行其“高台教化”的职能。既有三大范式在新的历史时空中的改头换面和彼此借重，正是《20世纪戏曲改革的三大范式》下篇的论述重心所在。根据李伟的辨析，1949年后，当梅兰芳范式与延安范式遇合后，“它们之间有着明显的追求上的差异，又有着强烈的互补性，这决定了两者必将出现一种既互相需要又相互排斥的关系结构。”^②田汉范式与延安范式的关系模式亦是如此：二者“本来是有颇多共通之处的，如，他们都要通过改造旧的民族形式创建新的民族形式，

^① 李伟：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局2014年版，第15、15~24、27、52、70、73~74、138~139、197~198页。

^② 李伟：《20世纪戏曲改革的三大范式》，中华书局2014年版，第201页。

他们的目的都是为了宣传新的思想,重塑中国人的精神面貌。不同的是,田汉范式所要宣传的是经过自己理性过滤的现代文化,而延安范式所要宣传的则是一种以国家政策、政党要求面貌出现的权力意志^①。延安范式借重政治话语在“收编”、“置换”梅兰芳范式和田汉范式时,客观上形构了一个关于戏曲改革的美学场域,三大范式就各自在此场域中的文化位置形成了积极竞争与合作的动态关系。

延安范式对梅兰芳范式的“收编”分别落实在戏曲艺人思想改造、制度改革和戏曲剧目改革三大层面^②,这中间既有冲突,亦有拥护。倚重其雄厚的社会资本和政治资本,延安范式可以相对轻易地刷新新中国文化场域的基本规则并获取其中心位置,但这个过程并非水到渠成,不同话语间的龃龉在所难免。“1949年11月,梅兰芳在天津发表的‘移步不换形’的改革主张及其被封杀,是延安范式和梅兰芳范式首次发生冲突。此后,梅兰芳对戏曲改革基本上采取了一种谨慎拥护与适当保留的态度。”^③《20世纪戏曲改革的三大范式》在描述这种艺人的坚守的同时,还揭示了其意味深长的一面——与权力的合作。比如,“在禁戏问题上,梅兰芳等著名艺人从来没有公开表示反对,而且越到后来越是坚决地站在政府一边,自觉地为中央的政策做宣传”^④。田汉范式是启蒙精神在戏曲美学观念中的表征和凝缩,它在现代民族国家的想象与规划层面,与延安范式有着深刻的意义关联。启蒙精神应该包含对启蒙主义的批评和反思。该著就延安范式对田汉范式的“置换”问题的解读,显示了文化场域运作机制中最为深刻、复杂的一面:当场域中的“粒子”依据自身的“惯习”与其他“粒子”发生关系时,其对抗中就总是已经包含了合作的成分。李伟认为,“延安范式对田汉范式从精神上的置换,一种富有批判精神的现代意识和具有中国特色的‘为民请命’式的民主思想在戏曲改革中将不复存在。”^⑤这一史识和洞见清晰地给出了《20世纪戏曲改革的三大范式》“批判人文主义”的历史观念和写作立场^⑥。承接上篇的三大戏曲改革范式界定,下篇通过历史空间化和史实(识)体系化,在继续深化上篇论述的同时,又实现了两大“人文主义批判”的目标,即在揭示权力关系分配的同时,对现代启蒙主义话语的局限性进行了深入反思。

^① 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版,第230页。

^② 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版,第206~209页。

^③ 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版,第204页。

^④ 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版,第219页。

^⑤ 李伟:《20世纪戏曲改革的三大范式》,中华书局2014年版,第241页。

^⑥ 保罗·博维根据自己的研究得出结论,人文主义批判有两个影响深远的目标:“一、它揭示了权力分配的不平等,并且,用萨义德的话来说,它让知识分子向权力说出真相;二、更重要的是,它揭示出批判人文主义思想如何最终走到极限,……而知识分子则以特殊的方式扎根于权力之中。”[美]保罗·博维:《权力中的知识分子:批判性人文主义的谱系》,萧莎译,江苏人民出版社2005年版,第16页。

结语：知识关切与学术贡献

学术研究本身作为一种专业实践，它必须进入公共空间，回应当下的问题，才能成为时代的隐喻并获得意义。学术研究回应的“问题”其实就是现时代的知识关切。《20世纪戏曲改革的三大范式》同样分享了中国当下的问题脉络。当代中国时代性命题是“文化自觉”，其起点在1990年代中期，“随着‘新启蒙’思想受挫引起的反思，以及全球化进程提出的问题，中国思想出现一次转型，……人的主体性置换为国家的主体性”。于是，借助“‘后学’方法，尤其是后殖民主义文化批判理论，解构西方现代性思想体系中的中国话语”，就成为中国人文学科研究的主要方法。但是，如果将“后学”“从西方思想体系中剥离出来，移植到中国思想体系中，其批判的立场可能帮助中国思想摆脱西方思想霸权，但其批判方法却不足以帮助重建中国思想主体”^①。李伟在《20世纪戏曲改革的三大范式》中，直面这一“中国问题”的方法论困境，转而采用了“批判人文主义”的思路，对启蒙思想的遗产进行了批判性、“债务”式的继承。

至此，我们可以得出《20世纪戏曲改革的三大范式》一书的主要学术贡献。首先，在研究对象上，该著是首部全面、系统探讨20世纪戏曲改革的史论著作，同时该著还突破了“研究对象”的局限，把议题上升到20世纪中国戏剧美学的一般性讨论中；其次，该著把“范式”作为史实体系化的方法，巧妙地回避了既往戏剧史论写作中的文类进化观念，并暗示出一种别样的历史观念；第三，该著提供了一种可供后续研究参照的“批判人文主义”分析框架，它有效地在“后学”思想陷阱之外召开了以“人”为主体的启蒙精神，同时还重建了现代中国（戏剧文化）的主体性。《20世纪戏曲改革的三大范式》三方面的学术贡献，将构成一种现代戏曲史论写作的另一种“范式”，该“范式”预示了现代戏曲史论写作的“批判人文主义”转向。

[作者单位：福建师范大学文学院 中华文学传承发展研究中心]

^① 周宁：《他乡是一面负向的镜子》，北京大学出版社2014年版，第246、247、252页。